В. Беляев

Очерки по истории музыки народов СССР

Музгиз
1962

Кафедра истории музыки
Московской ордена Ленина
Государственной Консерватории

В. БЕЛЯЕВ

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ НАРОДОВ СССР

ВЫПУСК 1

Музыкальная культура КИРГИЗИИ, КАЗАХСТАНА, ТУРКМЕНИИ, ТАДЖИКИСТАНА И УЗБЕКИСТАНА

Допущено Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для консерваторий

Государственное
Музыкальное Издательство
Москва · 1962

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящие «Очерки по истории музыки народов СССР» представляют собой учебное пособие для консерваторий. Содержание их определяется, в основном, «Рабочим материалом к программе курса истории музыки народов СССР до Великой Октябрьской социалистической революции для консерваторий», утвержденным Отделом учебных заведений Министерства культуры СССР.

«Очерки» состоят из трех отдельных выпусков: 1) Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана, 2) Музыкальная культура Азербайджана, Армении и Грузии и 3) Музыкальная культура Украины и Белоруссии.

Курс истории музыки народов СССР до Великой Октябрьской социалистической революции, получающий отражение в настоящих «Очерках», включает вопросы: а) истории народного творчества и профессионального искусства устной традиции всех вышеперечисленных народов СССР и б) истории профессионального композиторского творчества народов Украины (с последней четверти XVIII в.), Грузии, Армении (с последней четверти XIX в.) и Азербайджана (с начала XX в.), т. е. тех народов Советского Союза, которые смогли заложить основы своих национальных музыкальных культур, находясь еще под гнетом самодержавия.

Объем отдельных очерков настоящего учебного пособия зависит от большей или меньшей степени изученности на сегодняшний день той или иной национальной музыкальной культуры.

Поскольку учебное пособие предназначено для консерваторий Советского Союза, то образцы вокальных произведений народного и композиторского творчества приведены в нем с текстами на языке данной национальности и прозаическими построчными переводами на русский язык. Это представляет возможность ознакомления как с текстовым содержанием вокальных произведений различных народов, так и со всеми особенностями их строения. В некоторых случаях дается и эквиритмический стихотворный перевод национального текста. При этом следует заметить, что построчный перевод песенных текстов на другой язык гораздо точнее передает их образное содержание, чем стихотворный. Поэтому он более уместен в работах научного и педагогического характера, в то время как стихотворный перевод необходим для исполнительских целей.

В тех случаях, когда оригинальные заглавия национальных произведений даются также в русской транскрипции, их написание иногда несколько изменено в связи с учетом звучания русского языка.

В указателях литературы, приложенных к каждому разделу настоящих «Очерков», приводятся лишь основные материалы: главным образом сборники произведений народного музыкаль-

ного творчества и те работы, которые могут находиться в библиотеках периферийных консерваторий и принадлежат к наиболее доступным для ознакомления изданиям. Менее доступные, а также неопубликованные материалы упоминаются в примечаниях внутри основного текста или же в предисловиях к отдельным выпускам «Очерков».

Как первый опыт учебного пособия по истории музыки народов СССР, настоящие «Очерки» являются лишь начальным этапом на пути создания курса истории музыки народов СССР с более широким охватом в нем музыкальных культур братских народов многонационального Советского Союза.

Работа над составлением «Очерков по истории музыки народов СССР» проводилась при кафедре истории русской и советской музыки Московской ордена Ленина государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Отдельные разделы «Очерков» были рассмотрены также в национальных республиках: на кафедрах истории музыки Ташкентской и Алма-Атинской консерваторий, в институтах Академий наук Таджикистана, Туркмении и Казахстана и в Союзах советских композиторов Таджикской и Туркменской ССР.

В работе использованы материалы (главным образом записи музыкальных произведений) сектора искусствоведения Академии наук Казахской ССР, Узбекского научно-исследовательского института искусствоведения в Ташкенте, республиканского Дома народного творчества Таджикистана и отдельные, частично ранее неопубликованные записи песен В. А. Успенского, А. В. Затаевича, Б. Г. Ерзаковича, Ф. Карматова, В. С. Виноградова, А. Малдыбаева, А. Жубанова, Г. Жубановой, Л. Хамиди, А. Ф. Козловского, Е. Е. Романовской, К. Алимбаевой, И. Акбарова и З. Шахиди.

Большая помощь в редактировании текстов, включенных в «Очерки» песенных материалов, была оказана мне Госемом Лахути, Берды Кербабаевым, Ф. Карматовым, О. Курбан-Ниязовым, Р. Бердыевым, М. Ахметовой, Г. Чумбаловой и А. Аманбаевым.

Мною с глубокой благодарностью приняты и учтены при подготовке работы к печати все ценные замечания, имеющиеся в полученных отзывах.

В приведенных примерах и образцах музыкальных произведений имеются следующие условные обозначения их структуры:

1) Прописными буквами *A, B, C, D* и т. д. обозначены отдельные мелодические построения, соответствующие стихотворной строчке и составляющие части куплетной формы.

2) Строчными буквами *a, b, c, d* и т. д. соответственно обозначены отдельные части припевов.

3) Удвоенными строчными буквами *aa, bb* — запевы.

4) Обозначением *var.* отмечается варьирование того или иного основного мелодического образования при его повторении.

5) В некоторых случаях применяются римские цифры I, II и т. д. для указания целых отдельных куплетов песни.

6) Сплошной чертой подчеркнуты тексты припевов, а также восклицательные слоги и слова, вставленные в основной текст.

7) Прерывистой (пунктирной) линией подчеркнуты повторения слов и строчек стихотворного текста, когда они расширяют текстовую основу и приводят к образованию расширенных или самостоятельных мелодических построений.

Эти обозначения применяются и для указания структуры инструментальных произведений с учетом специфики их строения.

Произношение некоторых букв в алфавитах народов Средней Азии и Казахстана:

Киргизы:
ө — мягкое ё
ү — мягкое ю
ң — нг

Казахи:
ә — мягкое я
ө — мягкое ё
ү — мягкое ю
ұ — твердое у
ғ — твердое г
қ — твердое к
ж — дж
ң — нг

Туркмены:
ә — мягкое я
ө — мягкое ё
ү — мягкое ю
ж — дж
ң — нг

Таджики:
ғ — твердое г
қ — твердое к
ҳ — твердое х
ҷ — дж

Узбеки:
ў — средний звук между о и у
ғ — твердое г
қ — твердое к
ҳ — твердое х
ж — дж

В. Беляев

ВВЕДЕНИЕ

В первый выпуск «Очерков по истории музыки народов СССР» вошли пять разделов, содержащих краткую характеристику музыкальных культур киргизов, казахов, туркмен, таджиков и узбеков. Эти народы с древнейших времен жили в близком территориальном соседстве и находились между собою в тесных исторических связях. Одной из важнейших основ этих связей была их совместная борьба как против местных угнетателей, так и против иноземных завоевателей. Хотя и не в равной мере, этим народам приходилось вести тяжелую и упорную борьбу с ахеменидским Ираном в VI—IV вв. до н. э., с греко-македонским владычеством в IV—II вв. до н. э., с сасанидским Ираном в IV—VI вв. н. э., с арабским завоеванием в VII—IX вв., со вторжением монгольских орд Чингис-хана в XIII в. и с покорением Средней Азии Тимуром в XIV в. Широкую известность получили народные восстания под руководством Спитамена, Маздака, Муканны и Тараби.

Предки этих народов основали свою древнюю культуру, отличавшуюся высокими достижениями. Из них заслуживают быть отмеченными: замечательная ирригационная система, высокий уровень ткачества, ковроделия, резьбы по дереву и изготовления предметов из металла, а также создание произведений скульптуры и изобразительных искусств, сооружение выдающихся памятников архитектуры, изобретение письменности и т. д. На этой основе в дальнейшем получили самостоятельное развитие культуры киргизского, казахского, туркменского, таджикского и узбекского народов с их самобытными чертами.

У киргизов, казахов и туркмен в течение долгого времени сохранялся кочевой скотоводческий быт; в то же время у таджиков и узбеков весьма рано и прочно сложилось оседлое земледелие и развилась городская жизнь. Узбеки, туркмены, киргизы и казахи принадлежат к тюркским народам и говорят на языках тюркской группы, таджики же являются восточноиранским народом, говорящим

на одном из языков иранской группы. При этом нужно отметить большую близость общих и музыкальных культур, с одной стороны, киргизов и казахов и, с другой стороны, таджиков и узбеков. Основой этой близости в первом случае является наличие этнического родства, во втором же случае — многовековое проживание на одной и той же территории или в близком соседстве. Туркмены занимают несколько особое положение, не находясь в тесной связи ни с своими северными, ни с восточными соседями, что кладет особый отпечаток на их культуру.

Все это обусловливает наличие характерных черт в развитии музыкальных культур пяти народов, рассмотрению которых и посвящена настоящая работа.

Музыкальная культура КИРГИЗИИ

Развитие киргизской музыки в досоветский период

Киргизская народная музыка в досоветский период развивалась как бесписьменное творчество, возникшее и существовавшее в условиях кочевого скотоводческого быта. Будучи теснейшим образом связано с жизнью и историей народа, киргизское музыкальное искусство достигло широкого расцвета в области песни, инструментального творчества, эпоса и профессиональной музыки устной традиции, характеризующихся ярким народно-национальным складом и глубокой самобытностью.

Этим была подготовлена прочная основа для развития киргизской музыкальной культуры в советскую эпоху.

Сложение киргизской народности

Киргизский народ, принадлежащий к группе тюркских народностей, формировался в течение долгого времени на территории современной Киргизской ССР из местных племен, с давних пор населявших Тян-Шань, и племен верховьев Енисея, известных под именем кыргызов. Процесс сложения киргизской народности со своим языком завершился к XVI в.

Киргизы находятся в близком этническом и языковом родстве с казахами и обнаруживают в своей культуре некоторые черты связей с монгольскими народами.

Древнейшие из известных нам археологических памятников на территории современной Киргизской ССР относятся ко II тысячелетию до н. э., к эпохе бронзы, когда главным занятием населения были кочевое скотоводство и охота. В III—II вв. до н. э. появляется железо и распространяются зачаточные формы земледелия. С VI в., в период так называемого Тюркского каганата, усиливаются политические и культурные связи с древним Согдом (Самаркандом и Бухарой); развиваются земледелие (возделывание зерновых и бахчевых культур, садоводство, разведение винограда) и ремесла; возникают многочисленные оседлые поселения.

В VIII—X вв. (в государстве Караханидов) устанавливаются феодальные отношения, появляются города — Баласагун (близ современного Токмака), Узген и другие. Первый из них получает значение крупного экономического, политического и культурного центра. К VIII в. относятся ранние тюркские письменные памятники — надписи на камнях в долине реки Орхона. С Баласагуном связано создание древнейшего литературного труда на тюркском языке — дидактической поэмы в стихах «Кудатку́ били́г» («Знание, приносящее счастье») Юсуфа Баласагунского, написанной в 1069—1070 гг. К этому же времени относится сооружение в г. Узгене и в других городах крупных памятников местной архитектуры.

Развитие материальной и духовной культуры предков киргизского народа задерживается монгольским завоеванием (начало XIII в.). Разрушение городов, уничтожение пашен и превращение их в пастбища заставило местных жителей вернуться к кочевому скотоводству. С конца XIV в. неисчислимые бедствия причинили опустошительные нашествия Тимура. В XVII в. киргизы и казахи выдерживают тяжелую борьбу с ойротскими (калмыцкими) феодалами — с Джунгарией.

ОБЩИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ КИРГИЗСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Киргизская народная песня

В описанных выше экономических и исторических условиях складывались многие виды киргизского народного песенного творчества, отражающего различные стороны кочевого быта, общественных отношений, психического склада и идеологии трудового народа. Это содержание получает художественное воплощение в выработавшихся веками народно-национальных формах.

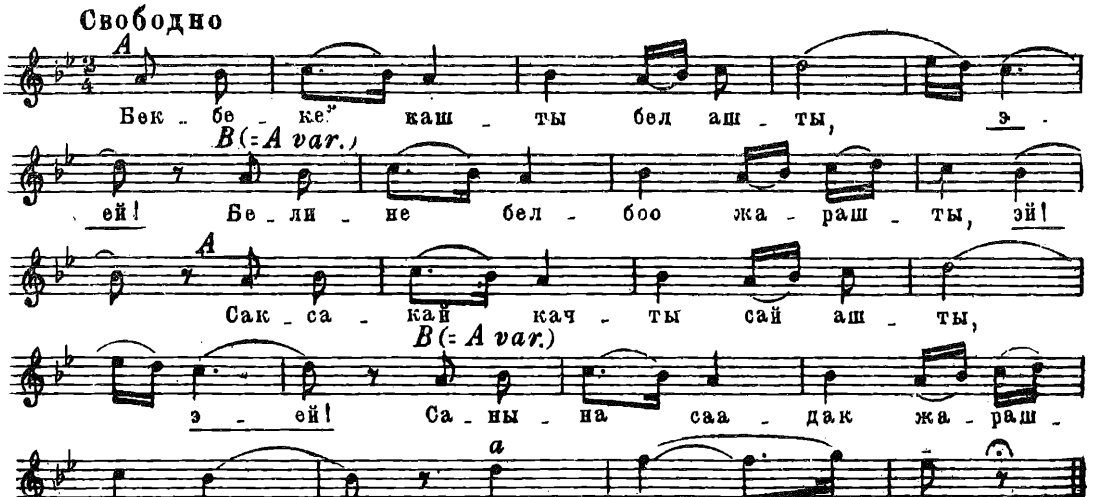
Жанры киргизской песни

Песня по-киргизски ыр или обо́н. Ведущим жанром киргизских народных песен, положившим основу всем другим ее жанрам и видам, являются трудовые песни. Будучи теснейшим образом связанными со скотоводческим бытом, эти песни в большей своей части пастушеские. Они делятся на два вида: «бекбеке́й» — песни девушек и женщин, охраняющих овечьи отары от нападения волков вблизи аула по ночам, и «шырылда́н» — песни табунщиков, пасущих косяки лошадей. Оба вида этих песен по своему содержанию непосредственно связаны с трудовыми действиями, которые они сопровождают. Но их тематика часто расширяется отступлениями лирического характера и отражением условий подневольной жизни бедняков и батраков, введением мотивов социального протеста.

Первый вид песен получил свое название от сторожевого возгласа: «бекбеке́й!», т. е. «крепко стереги!». Отдельные куплеты этих песен обычно заканчиваются восклицанием: «ай, дуйт!», часто интонируемым вне лада песни. «Шырылдан» — это песни смелых наездников, бесстрашных укротителей необъезженных степных коней. Типичные образцы песен «бекбеке́й» и «шырылда́н»:

БЕКБЕКЕЙ

А. Малдыбаев
„Сборник песен", № 32



Бекбекей кашты бел ашты,
Белине белбоо жараштьı.
Саксақай качты сай ашты,
Санына саадак жараштьı.
Ой ду уйт!

Бекбекей убежал через перевал,
Кушак опоясал талию.
Саксакай улетел через русло реки,
Колчан висит у бедра.
Ой ду-уйт!

Ийнемдиң учун майтардым,
Бүгүн да короо кайтардым.
Укурук учу долоно,
Уруу да беру жолобо.
Ой ду-уйт!

Я согнула конец иголки,
Карауля сегодня ночью овец.
Конец моего укрюка[1] из боярышника,
Вор-волк, не попадайся!
Ой ду-уйт!

Түндү түндей жүгүрген,
Түлкүнүң колу сөгүлсүн.
Түн уйкумду төрт бөлгөн,
Бөрүнүң каны төгүлсүн.
Ой ду-уйт!

Лиса, бегающая по ночам,
Пусть свернёт себе лапы.
Пусть будет пролита кровь,
Волка, перебивающего мой сон.
Ой ду-уйт!

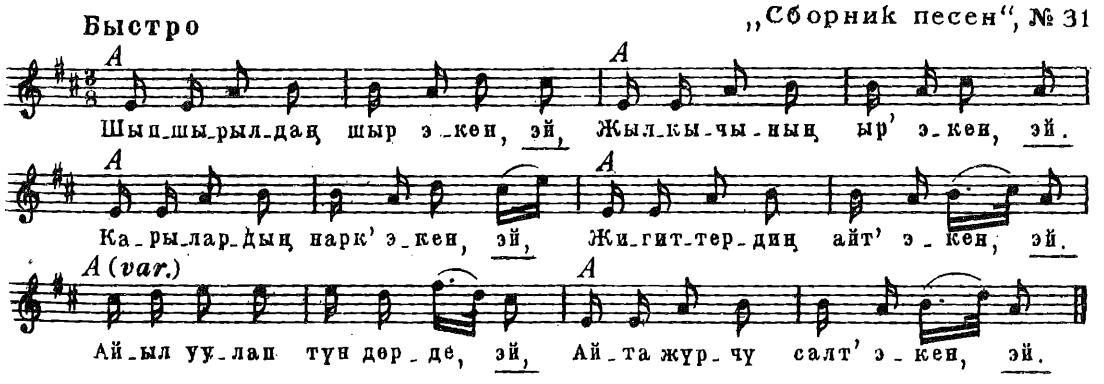
Кырды кырдай жүгүргөн,
Карсактың колу сөгүлсүн.
Караңгы түндө аңдыган,
Каракчы каны төгүлсүн.
Ой ду-уйт!

Корсак[2], бегающий по гребням гор,
Пусть свихнёт себе лапы.
Разбойник, поджидающий жертву в темноте,
Пусть истечёт кровью.
Ой ду-уйт!

2

ШЫРЫЛДАҢ

А. Малдыбаев.
„Сборник песен", № 31



Шырылдан — бойкая песня,
Она ведь поется табунщиком.
Ее поют по-старому старики,
По-праздничному — джигиты.
В аулах по ночам
Она поется исстари.

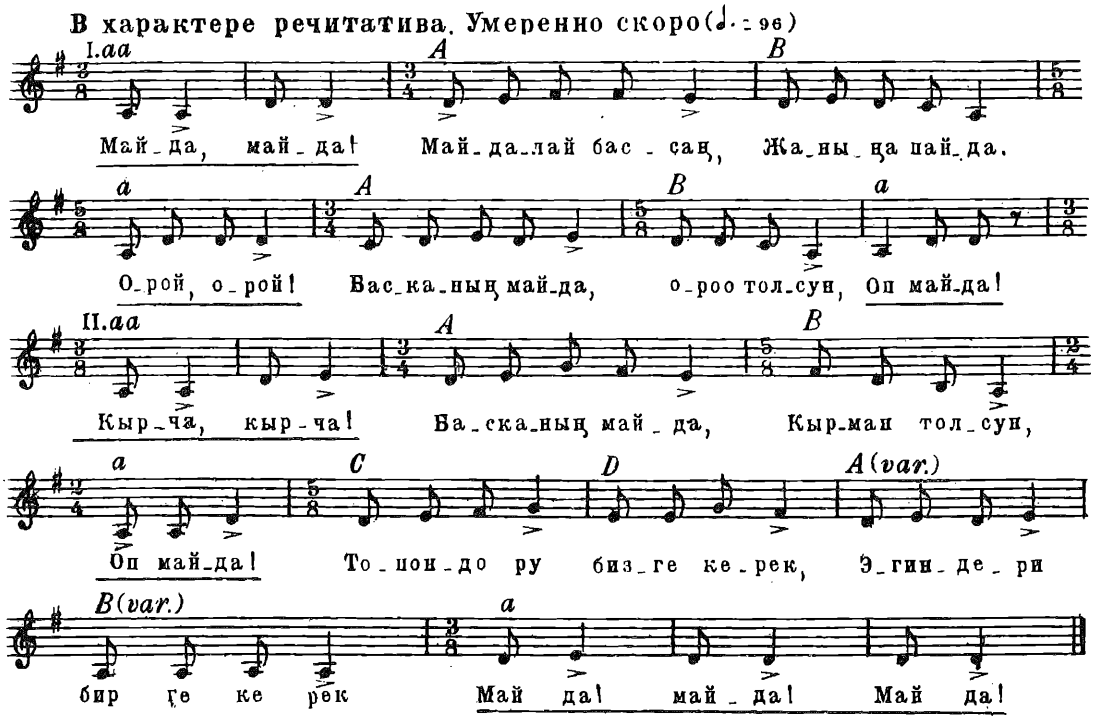
[1] Род аркана для ловли лошадей.
[2] Порода лисицы.

Кроме пастушеских, у киргизов имеются песни земледельческого труда. Примером киргизской трудовой молотильной является песня речитативного склада «Оп майда́!», исполняемая погонщиком животных, ходящих на гумне по кругу и обмолачивающих своими копытами снопы пшеницы. Текст этой песни состоит из восклицаний погонщика, обращенных к животным:

3

ОП МАЙДА!

Зап. В. Виноградова



К числу киргизских трудовых песен нужно отнести охотничьи, а также песни, связанные с различными видами домашнего женского труда, такими, как прядение, ткачество, приготовление продуктов животноводства, изготовление войлока и ковров, работа на ручной мельнице и другие.

К обрядовым песням, одному из наиболее ранних образцов киргизского народного творчества, относятся свадебные песни и похоронные причитания.

Свадьбе у киргизов предшествуют встречи молодежи на предсвадебных играх, называемых «кыз оюну́». Сам свадебный обряд у киргизов не отличается столь большой разработанностью, как это мы наблюдаем у других народов. Центральное место в нем занимает оплакивание женщинами невесты при отправлении ее в аул жениха — «кыз узату́у». Оплакивание происходит в форме исполнения прощальных причитаний, носящих наименование «кошо́к».

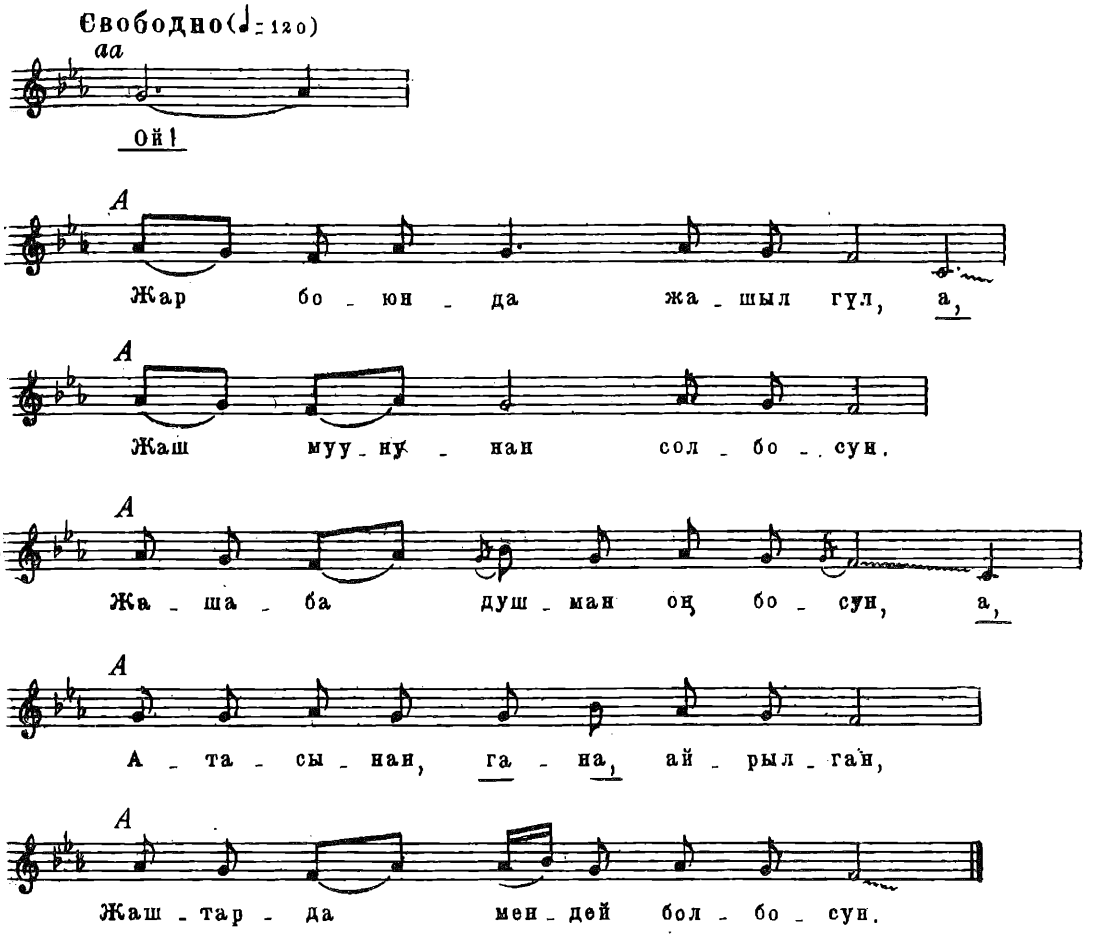
Этот же вид причитаний сопровождает обряд оплакивания умерших. Причитания обычно слагаются в стихотворной импровизационной форме с варьированным повторением одной и той же скорбной попевки. В качестве заключительного каданса часто используются глиссандирующие ниспадающие обороты на кварту вниз от тоники лада:

4

КОШОК

ПРИЧИТАНИЕ

Зап. В. Виноградова



Цветок, растущий на краю обрыва,
Пусть на корню не завянет.
Пусть будет повергнут враг,
И молодежь, лишившаяся отцов,
Не испытает моей доли.

Большая группа бытовых песен у киргизов включает в себя целый ряд самостоятельных жанров, чрезвычайно разнообразных и богатых как по содержанию, так и по средствам выражения. Это песни колыбельные, детские, девичьи, юношеские, лирические, игровые, шуточные, сатирические. Богатейший из бытовых жанров — жанр лирических песен в свою очередь имеет ряд разновидностей: песни любовные, семейные, о природе, о домашних и диких животных. Как и во всех других жанрах, тематика бытовых песен широко обогащается за счет связи с песнями социального протеста, трудовыми и другими.

Будучи по своему происхождению, за немногими исключениями (колыбельные, детские), более поздним видом народного творчества, бытовые и среди них особен-

но лирические песни являются также и наиболее развитым видом киргизского музыкального искусства.

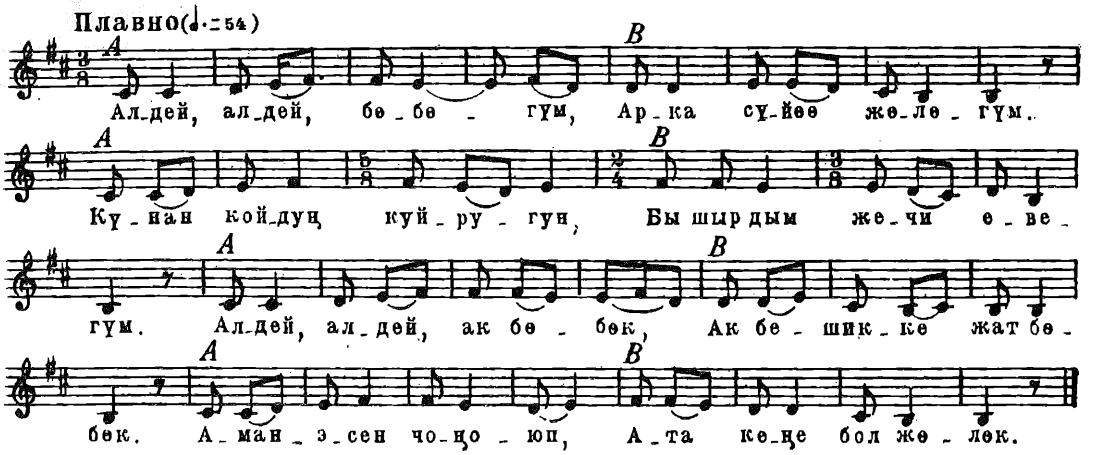
Приводим пример киргизской колыбельной — «Бешик ыры»:

5

БЕШИК ЫРЫ

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Зап. В. Виноградова



Баю-баю, мой малютка,
Ты моя опора.
Я сварила курдюк барашка,
Покушай, мой милый.

Баю-баю, малютка,
Ложись в белую колыбельку.
Расти в добром здоровье
И будь опорой отца.

Строение ее мелодии с постепенным подъемом и последующим спадом, а также двухчастность структуры являются типичными для музыкального строения киргизской народной песни.

Широкое развитие получает мелодика в лирических и особенно любовных песнях, фоном главных событий в них часто служат образы природы.

Основные и оригинальные жанры киргизской лирики следующие: «сéкетбáй» — песни светлого характера, «кюйгён» — песни страстной влюбленности, «сгорания» от любви и «арман» — песни неудовлетворенной любви, жалобы, грусти.

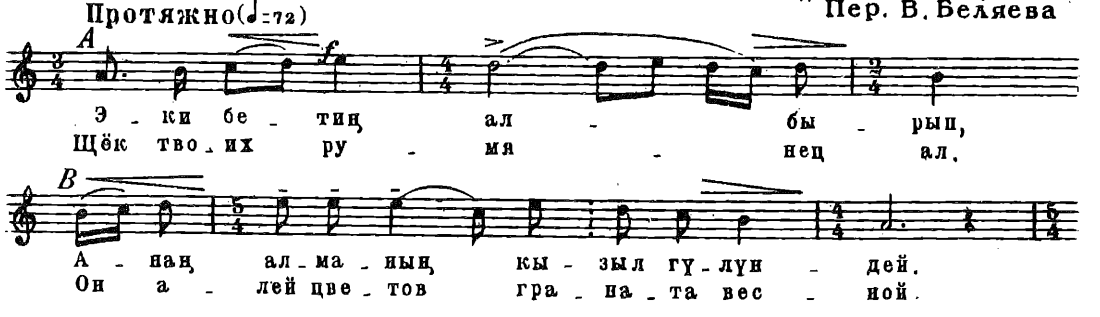
Яркими примерами жанра «секетбай» являются широкие по распеву песни: «Джал-джал» — «Красавица» и «Кызыл гуль» — «Красный цветок». Мелодия последней сочинена А. Малдыбаевым в народном складе со всеми его типичными чертами:

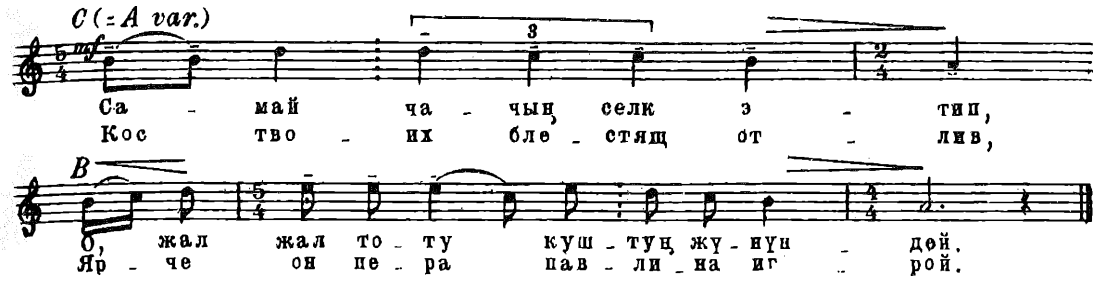
6

ЖАЛ-ЖАЛ

КРАСАВИЦА

А. Затаевич.
„250 песен", № 208
Пер. В. Беляева

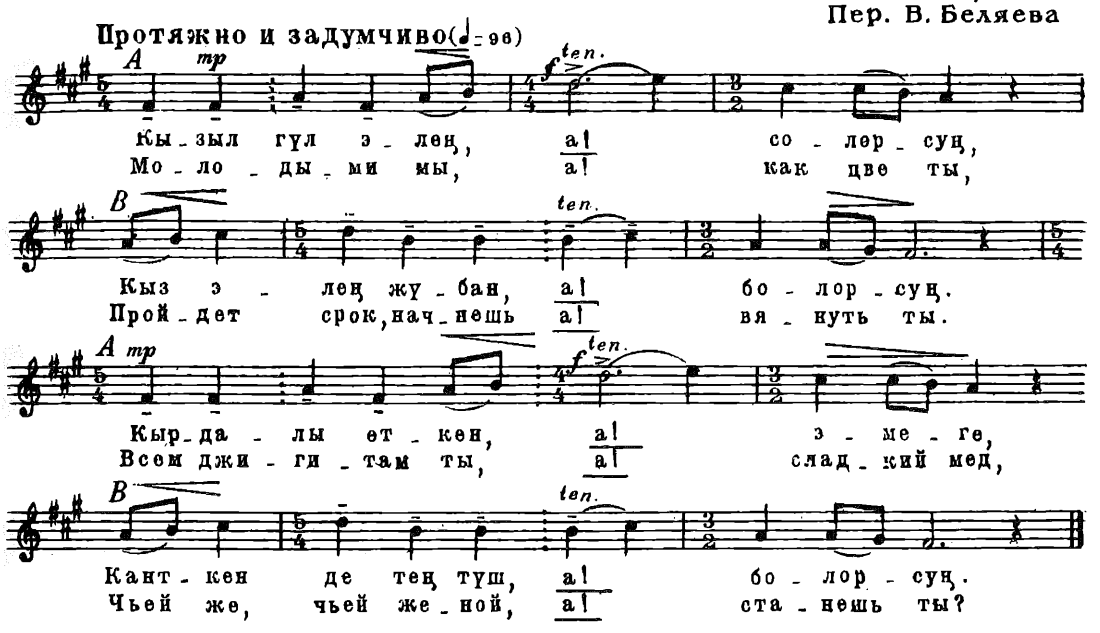




7

КЫЗЫЛ ГҮЛ
КРАСНЫЙ ЦВЕТОК

А. Затаевич.
„250 песен", № 209
Пер. В. Беляева

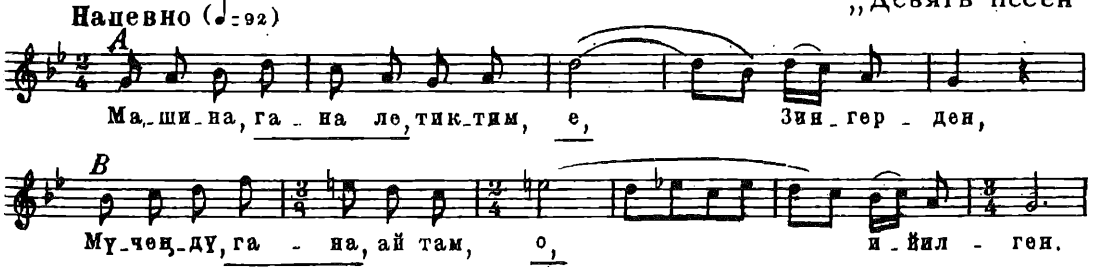


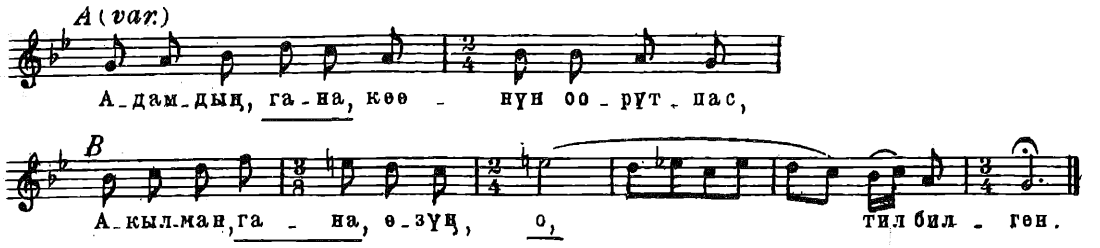
Жанр «кюйгён» может быть представлен песней, носящей его типовое название:

8

КҮЙГӨН
СТРАДАНИЯ

М. Раухвергер.
„Девять песен"





Я шью на машинке Зингера
И воспеваю твой гибкий стан.

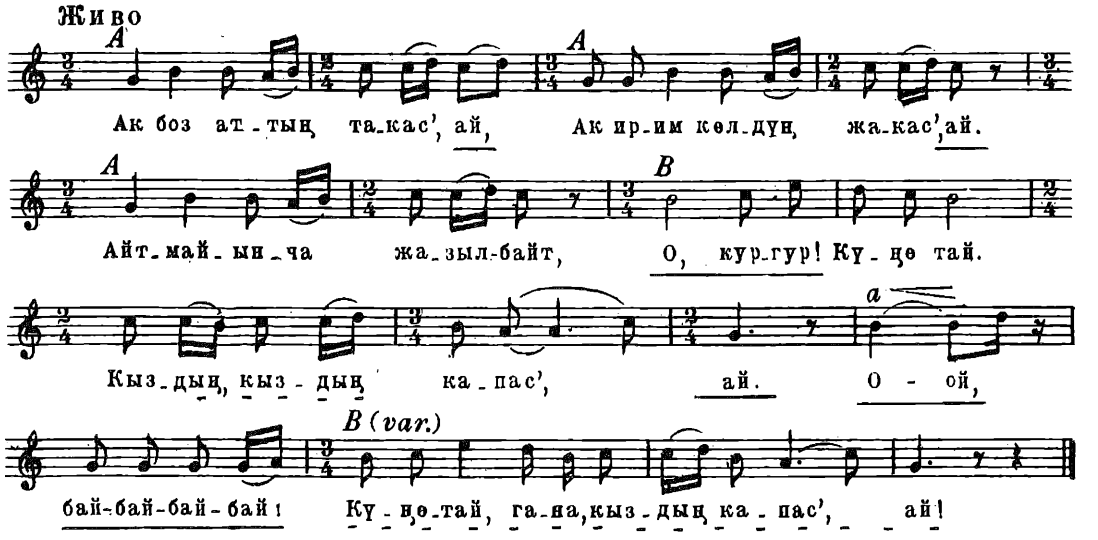
Ты не доставляешь огорчений никому,
Умная и острая на язык.

Одним из характерных образцов киргизской лирической песни как в отношении строения текста и музыкальной структуры, так и национального своеобразия содержания, связанного с киргизским кочевым бытом, является песня «Күнөтáй»:

9

КҮҢӨТАЙ

А. Малдыбаев.
„Песни"



Ак боз аттың такасы,
Ак ирим көлдүң жакасы.
Айтмайынча жазылбайт,
О, кургур!
Күңөтай кыздың капасы.
О-ой, бай-бай-бай-бай!
Күңөтай кыздың капасы.

Подкова пегого коня,
Берег белого озера.
Пока не скажешь, не разойдутся,
Будь они прокляты!
Печаль девушки Күнётай.
О-ой, бай-бай-бай-бай!
Печаль девушки Күнётай.

Көк боз аттың такасы,
Көк ирим көлдүң жакасы.
Көрмөйүнче жазылбайт,
О, кургур!
Күңөтай кыздың капасы.
О-ой, бай-бай-бай-бай!
Күңөтай кыздың капасы.

Подкова саврасого коня,
Берег голубого озера.
Пока не увидишь, не разойдутся,
Будь они прокляты!
Печаль девушки Кюнётай.
О-ой, бай-бай-бай-бай!
Печаль девушки Кюнётай.

Тескейдеги куу казык,
Текенин эти жол азык.
Теңтушун таап алган соң,
О, кургур!
Күңөтай кызда не жазык.
О-ой, бай-бай-бай-бай!
Күңөтай кызда не жазык.

В тени забит старый кол,
Мясо барана-дорожная пища.
Если она нашла себе друга-ровесника,
Будь они прокляты!
Чем же виновата девушка Кюнётай?
О-ой, бай-бай-бай-бай!
В чём же она провинилась?

Топтой учкан таранчы,
Тобун бузбайт карачы.
Топ бийкечтин ичинде,
О, кургур!
Күңөтай барбы карачы.
О-ой, бай-бай-бай-бай!
Күңөтай барбы карачы.

Кучкой летят воробьи,
Не отбиваясь от стаи.
Посмотри: среди многих девушек,
Будь они прокляты!
Нет ли девушки Кюнётай?
О-ой, бай-бай-бай-бай!
Нет ли девушки Кюнётай?

Важную роль в старом киргизском быту играли песни дидактического — нравоучительного и воспитательного характера, представляющие обобщения народной мудрости и морали, хотя и носящие иногда печать исторической ограниченности взглядов. По своему музыкальному строению они близки лирическим песням.

Выступления киргизских трудящихся в защиту своих попранных прав и их восстания против классовых угнетателей получили глубокое отражение в песнях социального протеста и социально-освободительной борьбы. К таким принадлежат песни бедняков и батраков об их тяжелой жизни и полном бесправии, об угнетении женщины, песни сирот и нищих, сатирические песни, бичующие пороки и жестокость ханов, манапов, баев и зовущие на борьбу с угнетателями. Особое развитие тематика социального протеста получает в творчестве киргизских акынов демократического направления, защищавших интересы трудящегося и эксплуатируемого народа.

Мелодика киргизских песен

В основе киргизских песен лежит мелодия, имеющая ясно очерченную структуру с постепенным подъемом и уравновешивающим этот подъем последующим постепенным спадом. Этот тип мелодического движения в дальнейшем будет называться восходяще-нисходящим. Он характерен как для общего строения киргизских песен, так и для их отдельных частей, т. е. кристаллизуется как в простых, так и в сложных формах.

Типичным примером подобного строения мелодии может служить весенняя обрядовая игровая песня «Селькинчёк» — «Качели»:

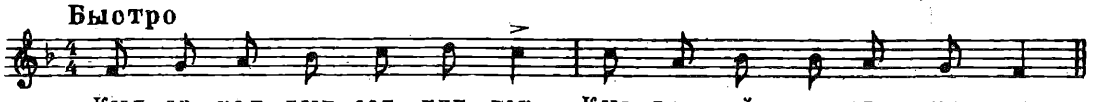
10

СЕЛКИНЧЕК

КАЧЕЛИ

В. Власов и В. Фере.
„Алтын Кыз"

Быстро



Применение такого принципа развертывания мелодического движения в строении всего произведения и его отдельных частей можно видеть в развитой по своей форме лирической песне Атая Огонбаева «Эсимде» — «Я помню»:

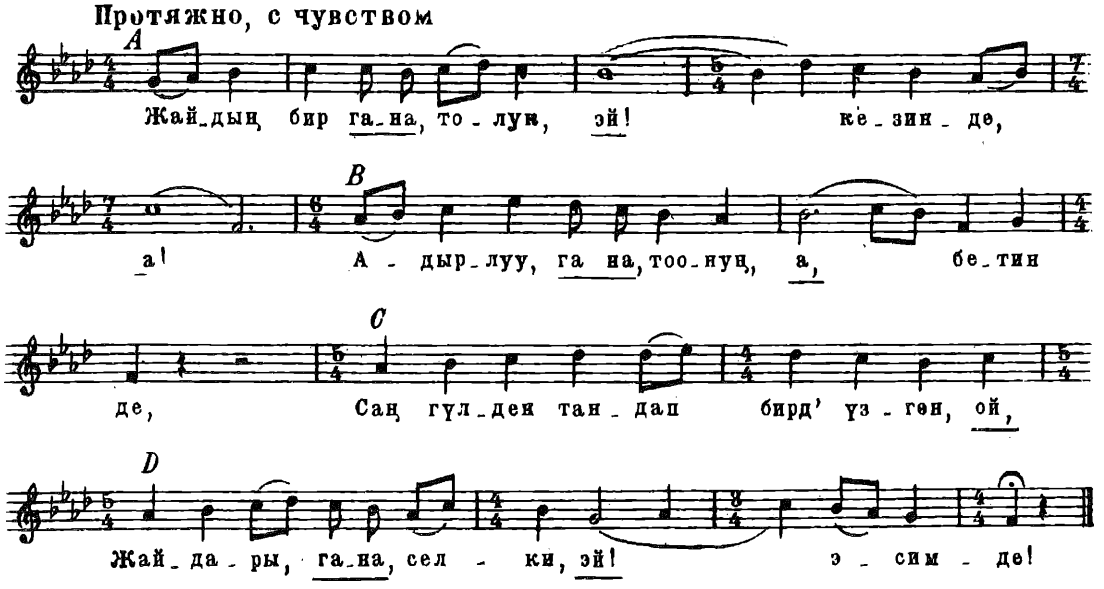
11

ЭСИМДЕ

Я ПОМНЮ

Зап. А. Малдыбаева

Протяжно, с чувством



Жайдың бир толук кезинде,
Адырлуу тоонуң бетинде,
Саң гүлдөн тандап бирди үзгөн,
Жайдары селки эсимде!

В разгаре лета,
На горном склоне
Я помню, как ты сорвала
Самый красивый цветок для меня.

Агарып тоодон таң аткан,
Суйулуп жылдыз бараткан,
Калдыго бекен эсиңде,
Кыйышбай күлө карашкан

Когда рассвет золотил вершины гор
И потухали звёзды,
Помнишь ли ты о тех искренних, чистых
Улыбках, которыми мы обменялись.

Өзүмдү сага берем деп,
Өмүрдүн гүлүн терем деп,
Жаш башым ойго чөмүлгөн,
Турмуштун сырын тереңдеп.

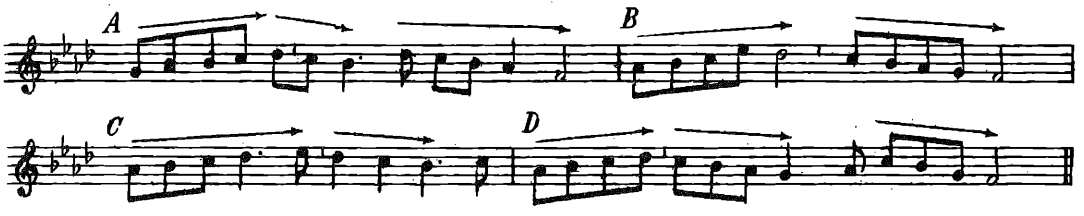
Я хотел всего себя тебе отдать,
Хотел собрать жизни цветы,
Но моя головушка занята думами,
Стараясь познать секреты жизни.

Антыңды эстеп таңдагы,
Көңүлүм сенден калбады.
Азыркы шайыр жаштардын,
Өзүңдөй болсо алганы.

Я помню твою клятву, данную на заре,
Мои думы всегда с тобою.
О, если бы каждый из нас,
Взял бы подругу равную себе.

Каждая строчка стихотворного текста этой превосходной киргизской песни получает свое выражение в восходяще-нисходящих мелодических образованиях, причем наивысший подъем мелодии приходится на вторую и третью строчки стихотворной строфы, т. е. на середину песенного куплета, как это видно из следующей схемы:

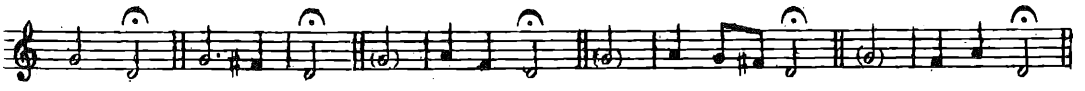
12



Объем киргизских песенных мелодий обычно не шире октавы, а в большинстве случаев даже уже и в достаточно развитых по своему строению напевах не превышает сексты.

Внутренние кадансы в мелодических построениях киргизской песни чаще делаются на тонике, II или IV ступенях лада. Что же касается заключительных каденсов, то, кроме тонического, типичным является также каданс, завершающийся переходом с тоники на ее нижнюю кварту как в простом, так и в более усложненном виде:

13



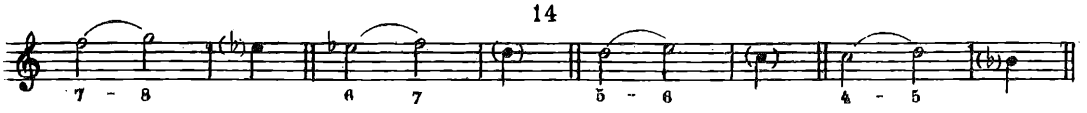
То же можно наблюдать в русской, украинской и белорусской песне. Но говорить о наличии здесь взаимовлияний, нет никаких оснований.

Киргизская песенная мелодика возникает как свободная декламация текста. В песнях, выдержанных в быстром темпе, мелодика почти безраспевна, т. е. в них каждому слогу текста соответствует обычно один тон. Все эти тоны имеют равную длительность, за исключением последнего — вдвое более долгого. Тот же вид декламации, но только в медленном движении, применяется и в протяжных киргизских песнях при передаче их основного текстового содержания. Более широкие распевные места совпадают в них со вставленными в текст стихотворной строчки восклицаниями или же с моментами присоединения припева к основ-

ному куплету. При этом распевные эпизоды вокализационного характера теснейшим образом связаны со всеми остальными элементами развития мелодии как органического художественного целого.

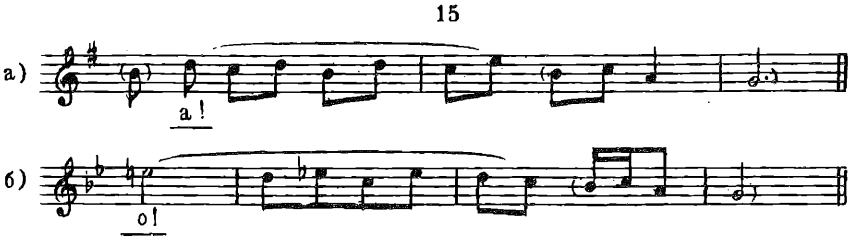
Эпизоды, оформляющие музыкально-акцентные и кульминационные моменты мелодического распева, в протяжных киргизских песнях часто образуются из интонаций камбиатного типа — из восходящего большесекундного хода и следующего за ним спада на терцию от септимы, сексты, квинты или кварты лада, в зависимости от предшествующего движения мелодии:

14



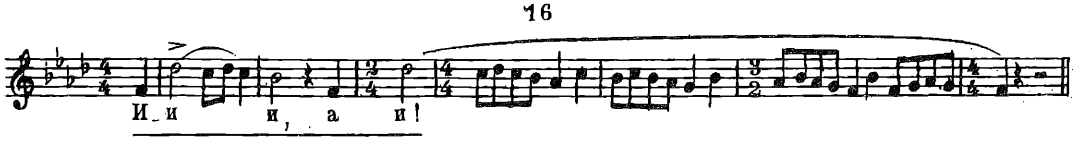
На основе этих последовательностей возникают более широкие мелодические образования:

15



Подобным же образом создаются и припевы, как, например, припев к песне «Кюйдюм чок» (№ 44):

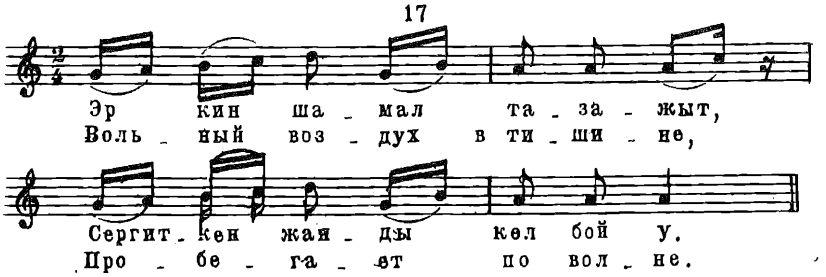
16



Основы ритмики киргизской песни

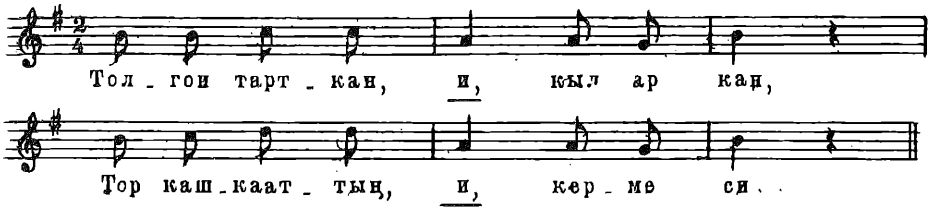
Основу ритмики киргизской народной песни составляет мерная декламация 7-сложной стихотворной хореической строчки с остановкой на ее последнем слоге:

17



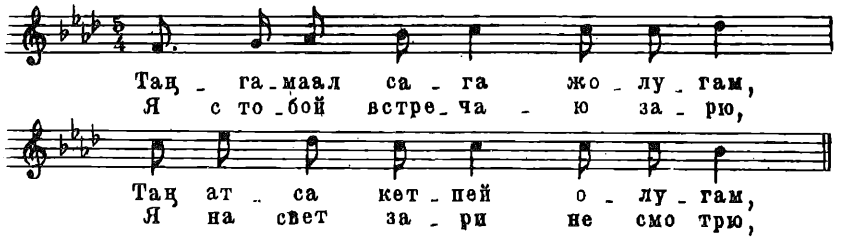
Типичной особенностью распева этой строчки у киргизов является частая вставка односложного восклицания после ее четвертого слога:

18



Систематическое введение таких восклицаний в текст 7-сложной стихотворной строчки приводит к образованию второго вида киргизской песенной стихотворной строчки — 8-сложной, складывающейся из двух групп в 5+3 слога:

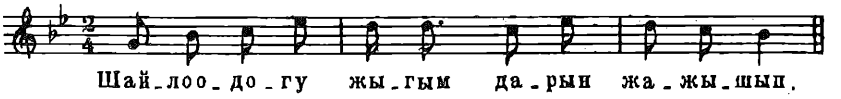
19



Этот вид сложной стихотворной строчки, в свою очередь, может получить слоговое расширение путем вставки восклицательной гласной после ее пятого слога, что видно на примере уже приведенной песни «Кызыл гуль» (№ 6).

В киргизском песенном творчестве изредка применяется также 11-сложная хореическая стихотворная строчка с внутренним строением 4+4+3 слога, являющаяся третьим видом киргизской стихотворной строчки:

20



Существенно отметить, что в народных песнях киргизов почти исключительно применяются двухдольные ритмы, трехдольные же встречаются очень редко.

В киргизском народном стихе происходит элизия последней гласной предыдущего слова, если следующее слово начинается также с гласного звука, например, вместо:

такасы ай

поется:

такас' ай.

Формы киргизских народных песен

Обычной формой строения стихотворной песенной строфы у киргизов, как и у большинства других народов, является четверостишие. Строчки в строфах киргизских песен не всегда и не регулярно рифмуются между собой, но часто объединяются начальными ассонансами — прием, характерный для строения песенных текстов монгольских народов. В киргизском стихе преобладает рифмовка первой, второй и четвертой строчек с оставлением без рифмы его третьей строки по формуле *ааба*. Этот прием рифмовки широко распространен у среднеазиатских и закавказских народов, а также у некоторых народов Поволжья. Однако у киргизов сохраняется употребление начальных ассонансов в строчках строфы, а также используется повтор в соседних строфах одинакового или же сходного содержания, передаваемого в разных, но близких между собой выражениях. Примером этому могут служить начальные строфы «Сыртбайдын обону»—«Песни Сыртбая» (№ 43):

Аккуба болгон тугенгур,	Белолицая, она, наверно, ходит,
Ангеме суйлеп кулгендур,	Оглядываясь, щебеча и смеясь,
Алыска кетип калды деп,	С нетерпением ожидая возвращения
Амалсыздан жургендур.	Уехавшего в дальние края.
Кып кызыл болгон тугенгур,	С румяными щечками она, наверно, ходит,
Кылчактап басып жургендур,	Оглядываясь и мучаясь,
Кызыктуум алыс кетти деп,	Вспоминая о милом,
Кыйноо тартып жургендур.	Уехавшем в далекие края.

Что же касается песенных форм, применяемых в киргизском народном творчестве, то это куплетные формы, обычно весьма простого строения.

Одночастная или однострочная форма типа:

A

встречается в песнях более раннего происхождения и чаще всего речитативного склада. Примером этой формы может служить песня киргизских табунщиков «Шырылдан» (№ 2).

Широко используется во всех жанрах киргизской народной песни полустрофная двухчастная куплетная форма типа:

AB.

Такая форма возникает при распеве двух строчек текста, т. е. половины песенной строфы, и состоит из двух построений, образующих обычно мелодическую фазу с подъемом и спадом. Образцами этой формы могут служить песни: «Селькинчек» (№ 10), «Кызыл гуль» (№ 7) и другие.

Более богатый мелодический распев строчек текстовой строфы ведет к образованию сложного вида полностроф-ной двухчастной куплетной формы, текстовой основой которой является уже не половина, а целая стихотворная строфа (четверостишие). Для возникновения такой формы необходимо наличие не двух, а трех или четырех различных по содержанию мелодических построений, образующих двухчастную куплетную форму более сложного внутреннего строения, чем малая двухчастная форма типа *AB*.

Одним из примеров полностроф-ной двухчастной формы может служить песня «Джал-джал» (№ 6) со структурой, носящей распространенное название «двухчастной репризной формы»:

ABCB.

Другой пример: песня «Эсимде» (№ 11), форма которой складывается уже из четырех различных мелодических построений:

ABCD

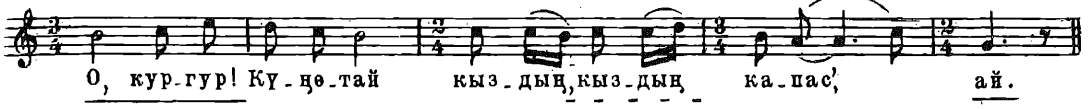
Этим не исчерпывается разнообразие строения куплетов киргизских народных песен. В структуре некоторых из них имеются переходные формы между описанными выше главными их видами. Так, своеобразие формы песни «Бекбекей» (№ 1) — *AB* заключается в том, что мелодическое построение *B*, получившее самостоятельное значение, является вариационным изменением основного построения *A*. То же самое имеет место и в песне «Джал-джал» (№ 6), где структура ее куплета — *ABCB* возникает в результате мелодического изменения построения *A* при его повторе, что приводит к образованию *C*, отличающемуся от *A* своим каденсом.

Следует особо отметить, что у киргизов в их куплетных песенных формах припевы получают весьма ограниченное применение и лишь в очень редких случаях имеют достаточно широкое развитие, как, например, в песне «Кюйдюм чок» (№ 44) и в некоторых других.

Образец развитого припева с повтором в нем одной из строк основного текста строфы встречается в песне «Кюнётай» (№ 9). Кроме этого, в четвертой строчке этой песни имеется, во-первых, вставка в нее запева на словах:

«О, кургур!», во-вторых, повтор слова «кыздын» и, в-третьих, введение заключительного восклицательного слога «ай». Все эти добавления к тексту строчки приводят к двойному расширению ее мелодического построения:

21



Ладовая основа киргизской народной песни

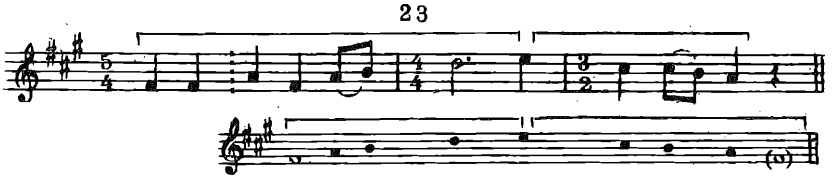
Ладовая основа многих ранних по своему происхождению трудовых и обрядовых киргизских песен, как и напевов эпического сказа, складывается из следующего объединения тонов, дающего свое происхождение ладам мажорного и минорного наклонения:

22

На этой основе ладового развития киргизской народной музыки (аналогичной ладовой основе музыки восточнославянских народов) в дальнейшем возникают лады более широкого диапазона и оформляется система диатонических ладов: а) мажорного наклонения — ионийского, миксолидийского и б) минорного наклонения — эолийского, дорийского, фригийского.

В ряде песен имеются яркие следы пентатонных интонаций, сближающие киргизскую музыкальную культуру с культурой монгольских народов. Пентатоника проявляется иногда в смене различных пентатонных рядов в одной и той же мелодии, что мы наблюдаем и в музыке некоторых народов, пользующихся этой ладовой системой как основой своего мелодического склада. В этом отношении показателен пример из песни «Кызыл гуль» (№ 7), в начале которой имеется непосредственная смена двух пентатонных ладов:

23



В киргизской народной музыке, правда, в очень ограниченном количестве, применяются также хроматизированные лады, которые могут быть названы переменными или же смешанными. К числу их относятся: мажорный лад с переменным использованием большой и малой септимы, минорный лад с переменными большой и малой секстами и миноромажорный лад с малой септимой и с переменными малой и большой терциями.

Смешанный минорный лад с двумя секстами — эолийской и дорийской — можно видеть в песне «Кюйгён» (№ 8)

Эпическое творчество киргизов

Киргизский эпос

Киргизский эпос принадлежит к одному из древнейших видов народного музыкально-поэтического творчества как по времени своего возникновения, так и по музыкально-стилевым особенностям. Он гораздо древнее эпоса многих других народов СССР и занимает исторически промежуточное положение между еще более ранними видами этого искусства, имеющимися у народов Советского Севера, и более поздними, существующими у народов Средней Азии. В от-

ношении же содержания со времени своего возникновения до наших дней он претерпел значительные изменения. Как и всякий другой вид исторического эпоса, киргизский эпос является в своей основе героическим или богатырским. Сказания важнейшего эпического цикла киргизов сгруппированы вокруг легендарного народного героя Манаса, по имени которого этот цикл и получил свое название «Манас».

Зародившись у древних предков киргизов еще в недрах доклассового общества как общенародный героический эпос, проникнутый идеями борьбы против иноплеменных и иноземных захватчиков и призывающий к объединению разрозненных племен в единый народ, киргизский эпос в период феодальных отношений испытал сильное воздействие феодально-родовой верхушки на его идейное содержание и на характеристику образа героя. Многовековое бытование сказаний «Манаса» в феодальной среде было причиной того, что наряду с народными и демократическими вариантами сказаний возникли и варианты антинародные, проникнутые идеологией правящей верхушки киргизского феодального общества.

Основу киргизского эпоса составляют народные и демократические варианты его сказаний, в которых получили выражение лучшие черты киргизского народа — храбрость, отвага, непреклонность, свободолюбие, верность и великодушие. Его содержанием в более поздний период развития явилась борьба киргизского народа за свою самостоятельность со средневековым богдыханским Китаем и с соседними феодальными среднеазиатскими ханствами. Кроме того, в сказаниях «Манаса» большое внимание уделяется обрисовке древнего быта киргизского народа — свадеб, поминок, народных игр, празднеств и т. д.

В связи с исключительным значением цикла «Манас» в развитии киргизской народной культуры, его сказители получили наименование не только просто сказителей — «джыршы́», но и «манасчи́», т. е. сказителей «Манаса». Они сохраняют в своей памяти огромное количество стихов эпического текста и пользуются исключительной популярностью среди народа. Исполнение «Манаса» прослушивается аудиторией с горячим вниманием и затягивается на много часов, начинаясь обычно вечером и заканчиваясь глубокой ночью.

Музыкальная структура сказов „Манаса"

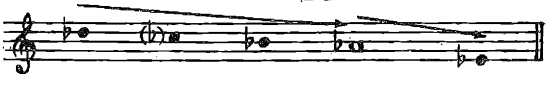
Сказ киргизских эпических повествований — это сольный речитатив без инструментального сопровождения, дающий возможность сказителю пользоваться широким диапазоном средств воздействия от спокойного повествовательного тона при передаче описательных эпизодов до моментов большого эмоционального подъема различного характера—величественного, грозного, бурного, обличительного, горестного и т. д.

Стихотворной основой киргизского эпического сказа служит 7-сложная хореическая строчка с ее вариантами. Сам же сказ, или «джыр», складывается в предложения из различного количества стихотворных строк. Рифма в нем нерегулярная: иногда ее нет, иногда же до 6—10 строчек подряд объединяются одной рифмой, часто с повторением одного и того же слова. Широко используется принцип аллитерации как начальных слов в целых стихотворных строчках, так и отдельных слов внутри их.

Средствами музыкального выражения киргизского эпического сказа являются два вида речитатива. Один из них возникает на основе четко ритмованной декламации 7-сложной стихотворной строчки в ритме четырехстопного хорея. Другой же образуется при сплошной ускоренной и ровной декламации нескольких стихотворных строк текста подряд с акцентировкой речевых ударений в словах и с затяжкой последних слогов длинной текстовой фразы. Первый вид речитатива применяется в повествовательных или спокойных по характеру эпизодах, второй — в моменты большого эмоционального подъема.

Речитативный сказ «Манаса» строится на короткой попевке, равной одной строке стихотворного эпического текста, при исполнении многообразно варьируемой. Каждый манасчи пользуется, обычно, своей попевкой. По мелодическому строению эти попевки чаще всего не превышают объема терции или кварты с каденсовым скачком на кварту вниз от ладовой тоники:

24



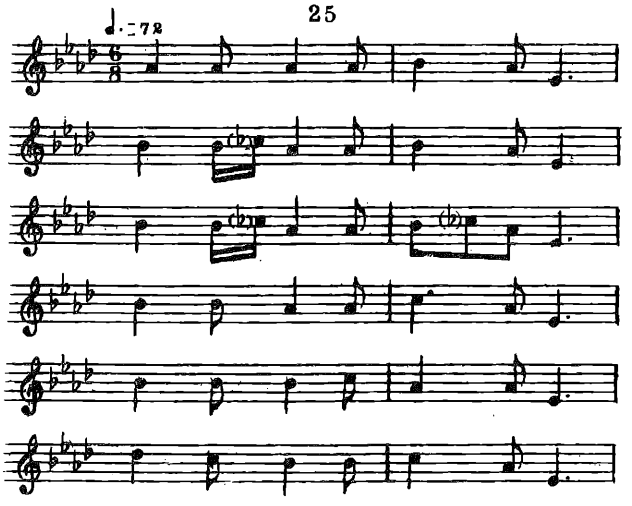
Попевки чаще всего трехдольны, и этим ритмика киргизского эпического сказа существенным образом отличается от киргизской песенной ритмики, двухдольной в своей основе.

Исполнение сказа идет без инструментального сопровождения. Манасчи, увлекаясь его содержанием, обычно постепенно повышает тесситуру своей передачи. Эти повышения не всегда могут быть точно регламентированы и введены в ту или иную музыкальную систему.

Запись одного из отрывков «Манаса» В. М. Кривоносовым, сделанная от известного манасчи Саякба́я Карала́ева (род. в 1894), дает представление о музыкальном развитии киргизского эпического сказа (см. сборник «Киргизский музыкальный фольклор». М.—Л., 1939).

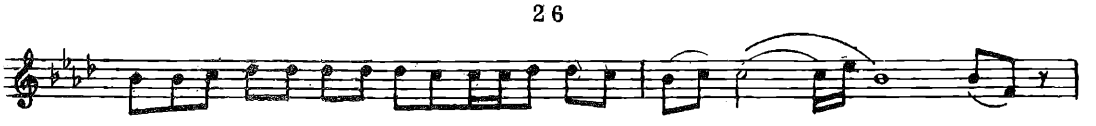
Начинается отрывок мерной декламацией эпического текста на основе вариантов следующей попевки, первоначально с неустойчивым интонированием терции:

25



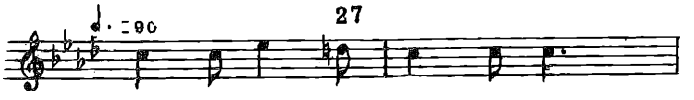
Весь этот эпизод получает свою тональную кристаллизацию в As-dur. Затем идет попевка свободного речитативного склада, звучащая на целый тон выше и исполняющая роль тонального перехода:

26



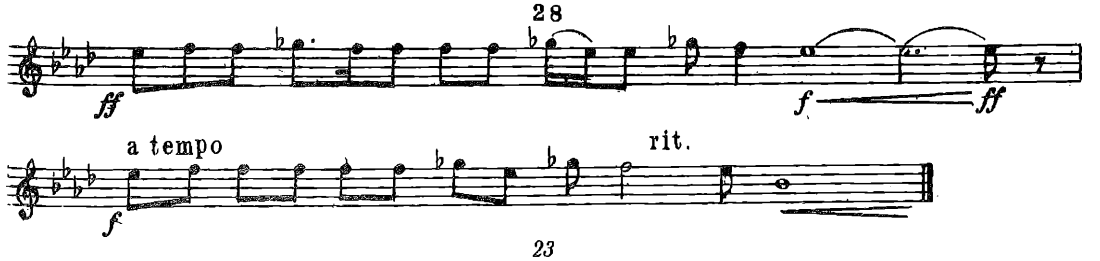
Далее следует новый подъем сказа на целый тон вверх с длительным использованием варианта основной попевки:

27



Весь фрагмент завершается кульминацией в es-moll — широкими фразами в свободном речитативном складе:

28



В результате эмоционального повышения тесситуры сказа тональный план этого эпического отрывка будет следующим:

As-dur—b-moll—c-moll—es-moll

Кроме «Манаса», у киргизского народа имеются сказочно-богатырские и новеллистические поэмы более позднего происхождения. В этих поэмах прозой передаются описания условий и обстановки действия и стихами в стиле напевного речитатива с сопровождением комуза — речи действующих лиц.

Творчество киргизских акынов

Киргизские акыны

Выделение из среды народных масс талантливых музыкантов-исполнителей, пользующихся широкой популярностью, положило начало профессионализации их искусства, а вместе с этим и специализации в различных видах музыкального исполнительства. В области вокального мастерства у киргизов определились две специальности — ырчы и акыны. Наименование ырчы присваивается, главным образом, певцам-исполнителям, обладающим хорошими голосами и знанием обширного песенного репертуара. Название же акына закрепляется за профессиональными народными певцами, обладающими одновременно поэтическим даром, способностью к импровизированию стихов и, вместе с этим, композиторским дарованием — умением складывать новые мелодии. Но точного разграничения этих специальностей не имеется, и более общее название ырчы часто применяется и к акынам. И ырчы, и акыны обычно мастерски владеют музыкальными инструментами и, в первую очередь, комузом, основным киргизским аккомпанирующим инструментом.

Творчество киргизских акынов

Поэтически-музыкальная деятельность акынов имеет огромное общественное значение: тематика произведений народных певцов в большей части злободневна, а жанры песен связаны с общественной ролью их искусства.

Основными в творчестве акынов являются следующие жанры: мактоо — песни панегирического содержания, санат и насыят — песни дидактического и назидательного характера и кордоо — обличительные песни, по содержанию противоположные мактоо.

Эти произведения складываются в песенных куплетных формах или же в форме терме, широко применяющейся также в творчестве казахов и ведущей свое происхождение от эпического сказа. Слово терме обозначает произведение «сборного» характера, создаваемое в процессе импровизации со свободным переходом от одной темы к другой. Текст при этом не отливается в строфное строение: и поэтический, и музыкальный склад терме остается близким структуре эпического сказа. Музыкальная декламация текста в терме основана на точном следовании за интонациями и акцентировкой слов, как в обычной разговорной речи. Ярким примером терме может служить «Обращение Токтогула к Алымкулу» (№ 40). Образцом же акынской песни, сложенной в куплетной форме, является обличительная песня Токтогула «Беш кам» — «Пять кабанов» (№ 39).

Песни акынов служили острым оружием в классовой борьбе. Это оружие акыны оттачивали в состязаниях — айтышах, имевших характер как соревнований в профессиональном мастерстве, так и горячих полемических схваток на идеологической почве между певцами демократического и аристократического лагерей.

В айтышах акыны выступали поочередно, и побежденным считался тот, кто первым отказывался от продолжения соревнования. Поэтически-музыкальные соревнования в мастерстве владения рифмой и стихом носили название алым сабак.

В творчестве киргизских акынов дореволюционного периода получает отражение борьба двух культур в классовом обществе. Акыны, находившиеся на службе у ханов, манапов и баев, должны были прославлять своих покровителей, воспевать их скакунов, взявших призы на скачках, исполнять траурные песни на смерть «уважаемых» людей и т. д. В их обязанности входила также задача унизить в песнях певцов, неугодных покровителям, и своих соперников по профессии и по успехам у знати и богачей. Акыны демократического направления, защищавшие интересы и права трудовых масс, вели борьбу средствами своего искусства

с угнетателями народа: выступая на общественных собраниях, они обличали их пороки — жестокость, алчность, чванство, хвастовство, себялюбие, лицемерие. Правящая верхушка вела непримиримую борьбу с акынами демократического направления, но последние находили защиту у народа, скрывавшего их от преследователей.

В XIX в., в период завоевания Киргизии отсталым феодальным Кокандским ханством, в творчестве некоторых киргизских акынов возникают и развиваются пессимистические настроения. В этот период, получивший в истории киргизской и казахской литературы название «эпохи скорби» — «зарзама́н», некоторые акыны ищут путей освобождения от социального неустройства в возврате к старому родовому укладу жизни и восстают против всего нового, не в состоянии понять, что́ в этом новом является прогрессивным. К числу таких акынов принадлежит и творчески одаренный Арстанбе́к (приблизительные даты его жизни: 1824—1874). В годы, предшествовавшие присоединению Киргизии к России, он, выступая против этого присоединения, призывал к возврату вековых традиций старого патриархально-родового быта.

С конца XIX в. ряд акынов ведет борьбу за социальное освобождение своего народа. Существенную поддержку они получают от русского народа и его передовых революционных сил.

Киргизская инструментальная музыка

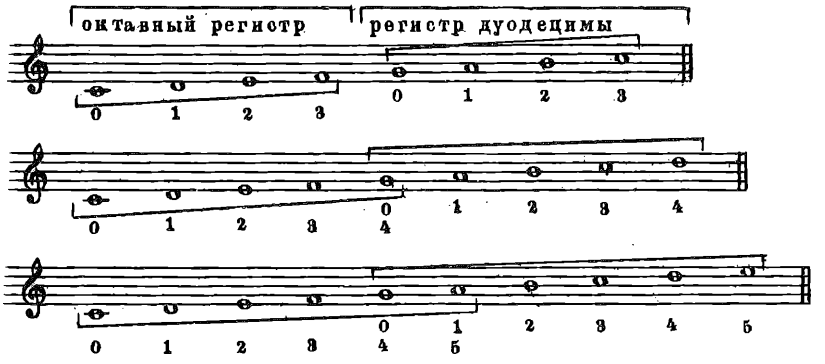
Киргизские народные музыкальные инструменты

За многовековой период развития музыкальной культуры киргизы создали свой музыкальный инструментарий, родственный инструментарию других среднеазиатских кочевых народов.

Основные музыкальные инструменты киргизов следующие: а) комýз — трехструнный щипковый инструмент без фиксированных ладов на грифе, б) кыя́к — двухструнный смычковый инструмент, в) чóор — продольная открытая флейта и г) темúр комýз или варга́н. В феодальную эпоху в состав военного оркестра киргизских ханов входили издавна широко распространенные по всему Востоку и употреблявшиеся для тех же целей инструменты: сурна́й — гобой большого размера, керне́й или керине́й — басовая труба и дóол — барабан. Эти инструменты киргизского военного оркестра упоминаются и в эпических сказах «Манаса».

Чоор, называемый иногда сыбызгы́, является пастушеским духовым инструментом и делается из камыша или реже из дерева. В первом случае, во избежание растрескивания трубки инструмента, она иногда обтягивается кишкой теленка. Чоор имеет обычно от 3-х до 5-ти пальцевых отверстий, дающих основной диатонический звукоряд этого инструмента:

29



При использовании более высоких обертонов общий звукоряд чоора может быть значительно расширен.

Кыя́к—струнный смычковый инструмент, однотипный с казахским кобызом. Он имеет вид большого деревянного ковша, ручка которого служит грифом, а широкая часть — корпусом. Низ корпуса затянут куском верблюжьей кожи, являющейся декой инструмента. Кыяк имеет две толстые струны из конских волос, настраиваемые в кварту или в квинту.

При игре струны укорачиваются нажимом пальцев без прижатия их к грифу.

Кыяк — сольный музыкальный инструмент. Но на нем возможны некоторые виды эпизодического двухголосия. Ранее он широко использовался также для аккомпанемента пению. Теперь эту роль он уступил комузу.

Комýз принадлежит к группе лютневых инструментов. От однотипных инструментов других среднеазиатских народов он отличается тем, что имеет три струны, а не две. Этим обеспечивается возможность трехголосной игры на комузе, что является важной особенностью киргизской инструментальной музыки. Настройки струн комуза оригинальны и разнообразны: наиболее высокой является его средняя струна. Виды его квартово-квинтовых настроек следующие. Они даются в порядке от третьей струны к первой:

30

При квартовой настройке двух верхних струн на них возможна игра параллельными квартами, в то время как третья струна дает органный пункт; при квинтовой настройке верхних струн возможна игра на них параллельными квинтами. Техника игры на комузе очень развита, и киргизские исполнители на нем широко пользуются приемами как одноголосной, так и двух- и трехголосной игры.

Комуз — сольный инструмент профессиональных исполнителей, кроме того, он используется для аккомпанемента пению.

Темúр комýз является, главным образом, женским и детским музыкальным инструментом. Игра на нем сопровождается исполнением мелодий с помощью свиста.

Сурнáй в киргизском военном оркестре служил мелодическим инструментом. Кернéй исполнял тонический органный пункт или фразы фанфарного характера. Доол давал ритмическое сопровождение ансамблю сурнаев и кернеев. И керней и доол, кроме того, являлись сигнальными военными инструментами (описание их см. в очерке «Музыкальная культура Таджикистана»).

Киргизская инструментальная музыка

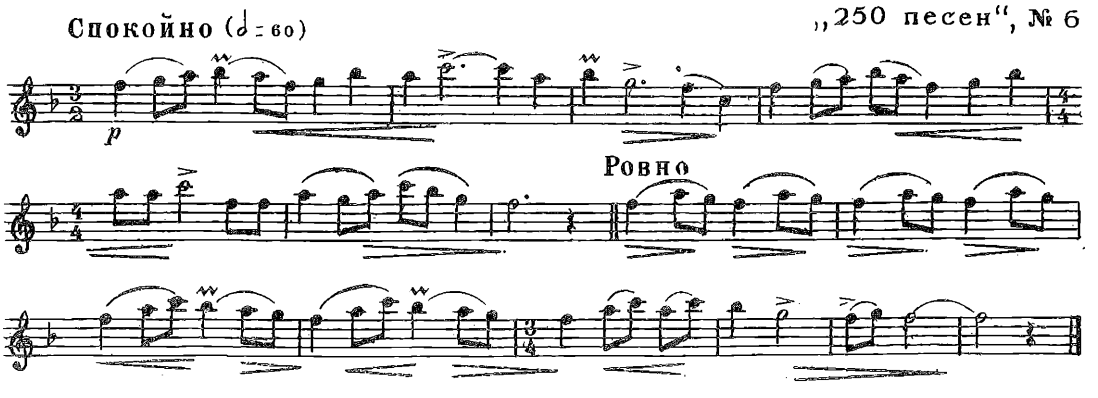
В киргизской инструментальной музыке можно различить три стиля исполнения: пастушеский, применяемый при игре на чооре, «концертный», имеющий богатые традиции у исполнителей на комузе и кыяке, и военный, связанный с сурнаем и сопровождающими его инструментами.

Специальные записи мелодий для чоора нам неизвестны. А. В. Затаевич в своем сборнике «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» приводит три образца мелодий для этого инструмента, записанных с игры на кыяке. Вот одна из них:

31

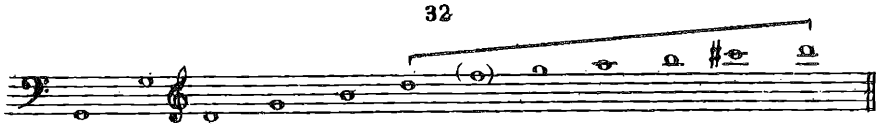
СЫБЫЗГЫНЫҢ КӨР ТОЛГОО

А. Затаевич.
„250 песен", № 6



Особый интерес представляют мелодии для темир комуза. В этом инструменте низкий жужжащий звук является органным пунктом, а в высоком регистре воспроизводятся мелодии узкого диапазона, возникающие как обертоны к основному тону. В этих мелодиях возможны следующие звуки:

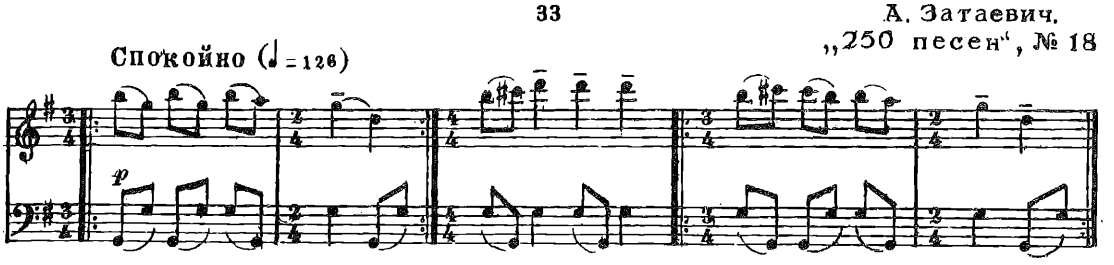
32



Они служат основой для пастушеской мелодии «Кёк музоо» — «Серый теленок»:

33

А. Затаевич.
„250 песен", № 18



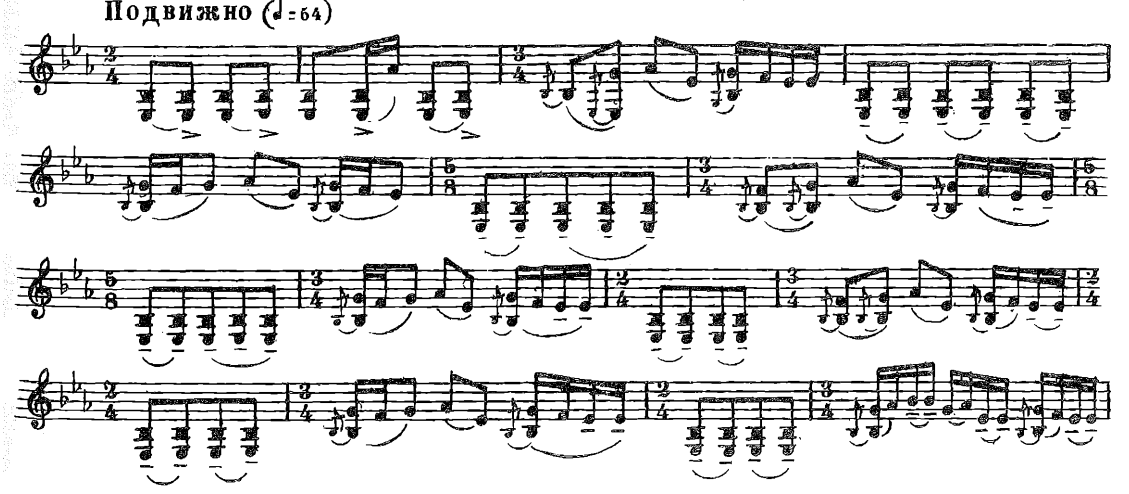
В складе этой музыки нельзя не видеть воспроизведения — с помощью простейшего «самозвучащего» инструмента и свиста — приема вокального двухголосного исполнения одним человеком. Такой прием, бытующий у тувинцев под названием «хёмей», а у башкир — «узляу», принадлежит к одному из древнейших и оригинальнейших видов искусственного воспроизведения флажолетов при одновременно протянутом низком звуке (основном тоне обертонного ряда).

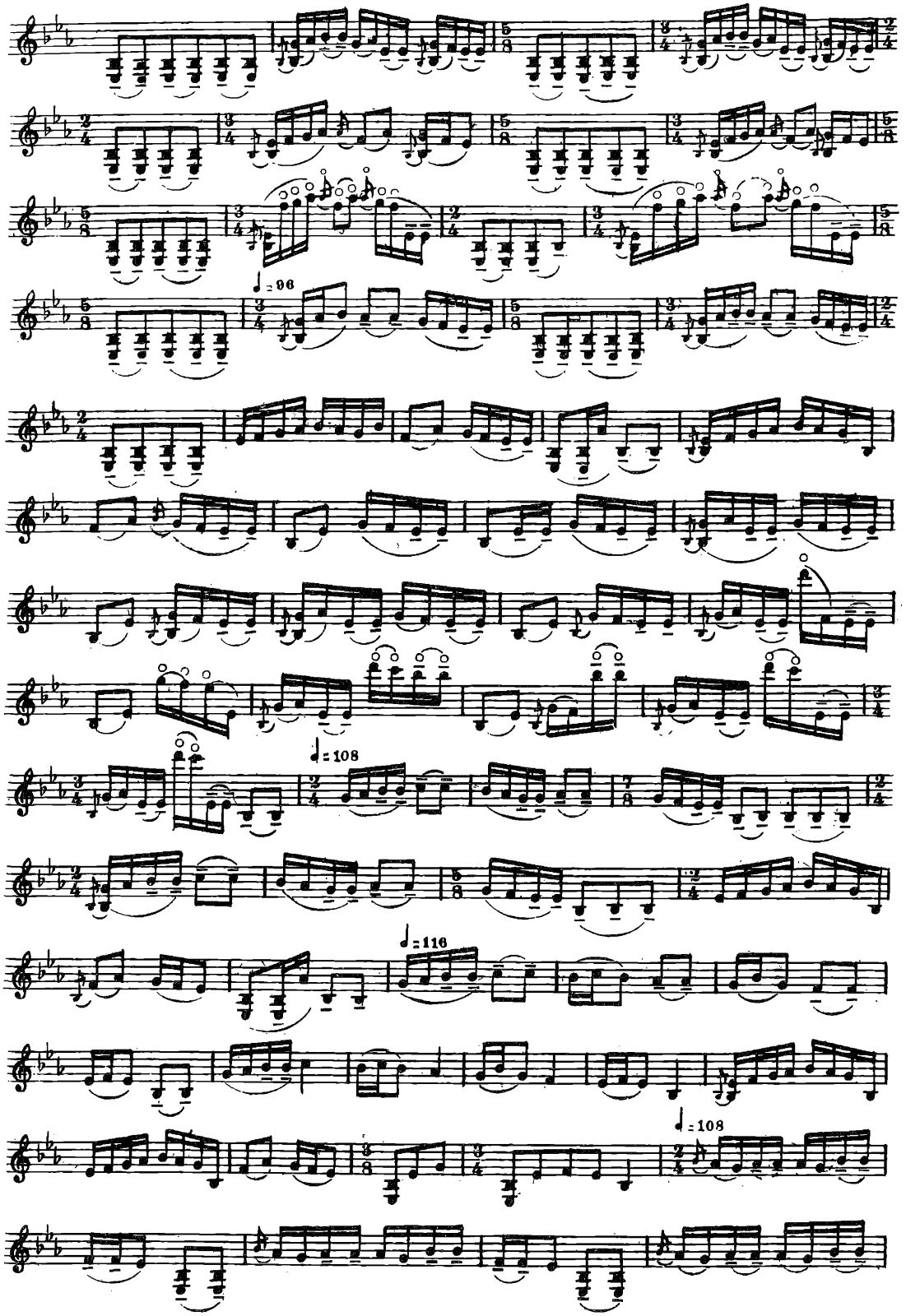
Среди произведений для кыяка, инструмента, используемого киргизскими музыкантами мастерски, главное место занимают пьесы программного характера. В качестве одного из типичных примеров развернутой пьесы для этого инструмента можно привести «Кошкайрык» Мураталы Куренкеева, само название которой, обозначающее «парность повторов» основной мелодии, указывает на вариационность ее склада. Интерес представляет в этой пьесе также и свобода ритмики:

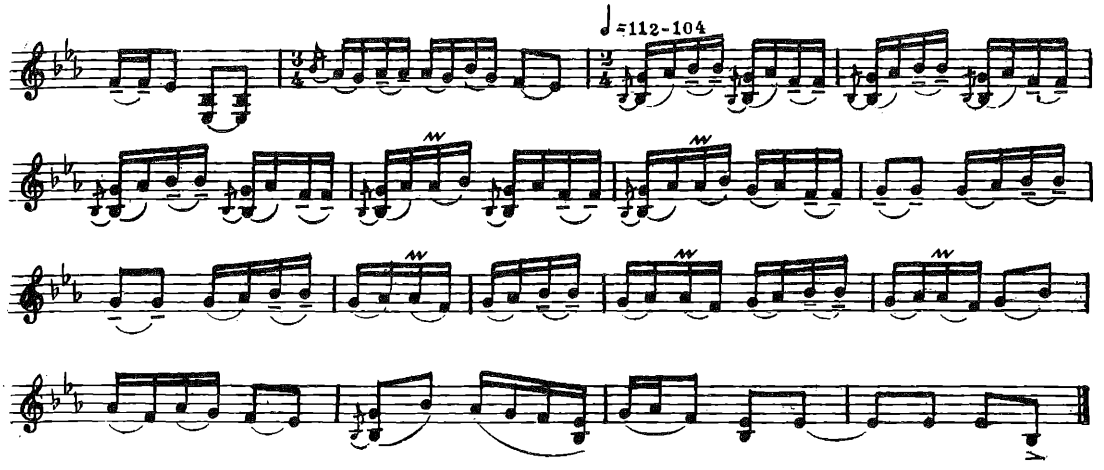
34

КОШКАЙРЫК

Зап. Закс-Шув.
„Киргизский фольклор"




♩= 96
♩= 108
♩= 116
♩= 108



В этой пьесе дается многократное варьирование повторов одной и той же темы, что приводит к образованию формы, являющейся типичной для основного вида крупных киргизских монотематических инструментальных произведений. Композиторская вариационная техника при сочинении произведений такого типа тесно связана с исполнительским мастерством музыканта и зависит от него. Таким образом, в этой киргизской инструментальной форме предвосхищается принцип развития тематического материала, который получает свое воплощение в формах свободного вариационного склада, как, например, азербайджанский мугам и другие.

Помимо произведений в крупных формах, репертуар для кыяка, инструмента, выходящего теперь из употребления, включает также небольшие пьесы инструментального и песенного склада.

Весьма обширны, разнообразны и интересны сочинения для комуза — популярного, но вместе с тем и очень трудного для овладения им инструмента.

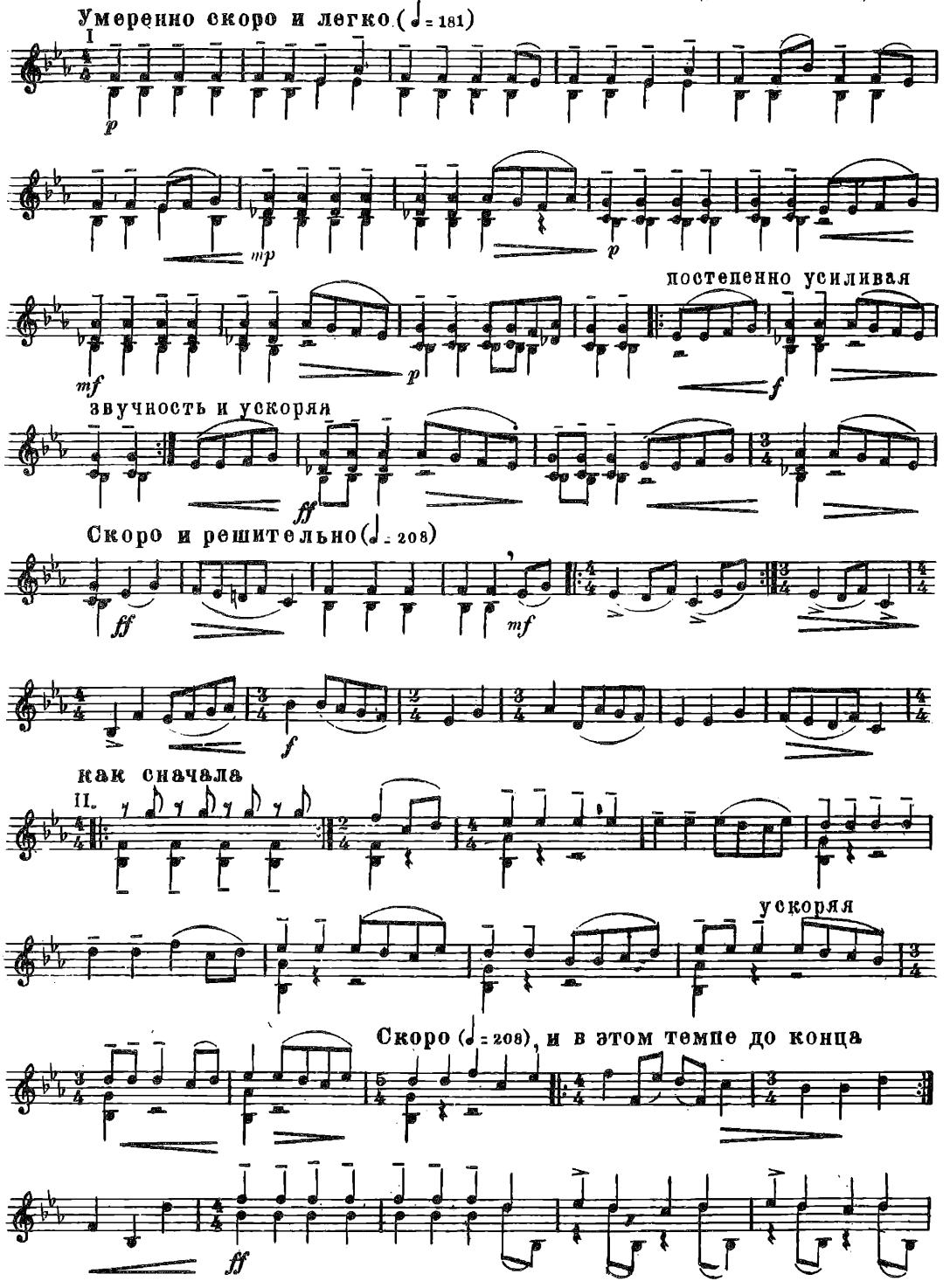
Пьесы для комуза, как и для кыяка, в большей своей части программны. Но некоторые из них имеют названия инструментально-жанрового значения, аналогичные таким наименованиям классических произведений, как прелюдия, интермеццо и другие. Названия: «камбаркáн», «кербéз» и «шынграмá» связаны прежде всего с настройкой струн комуза. Для камбаркана характерна квинтовая настройка, для шынграмы — кварто-квинтовая, для кербеза же — чаще кварто-вая, а иногда и другие. Термин шынграма определяет обычно яркий, звенящий характер пьесы и исполнения. Кербез — эффектная виртуозная пьеса. Это название дается иногда также большим вокальным произведениям. Что же касается термина камбаркан, то его происхождение связывается с именем Камбара ата — мифического покровителя лошадей и пастухов, отца киргизского музыкального искусства. Все эти наименования используются для различных по тематике и по содержанию музыкальных произведений.

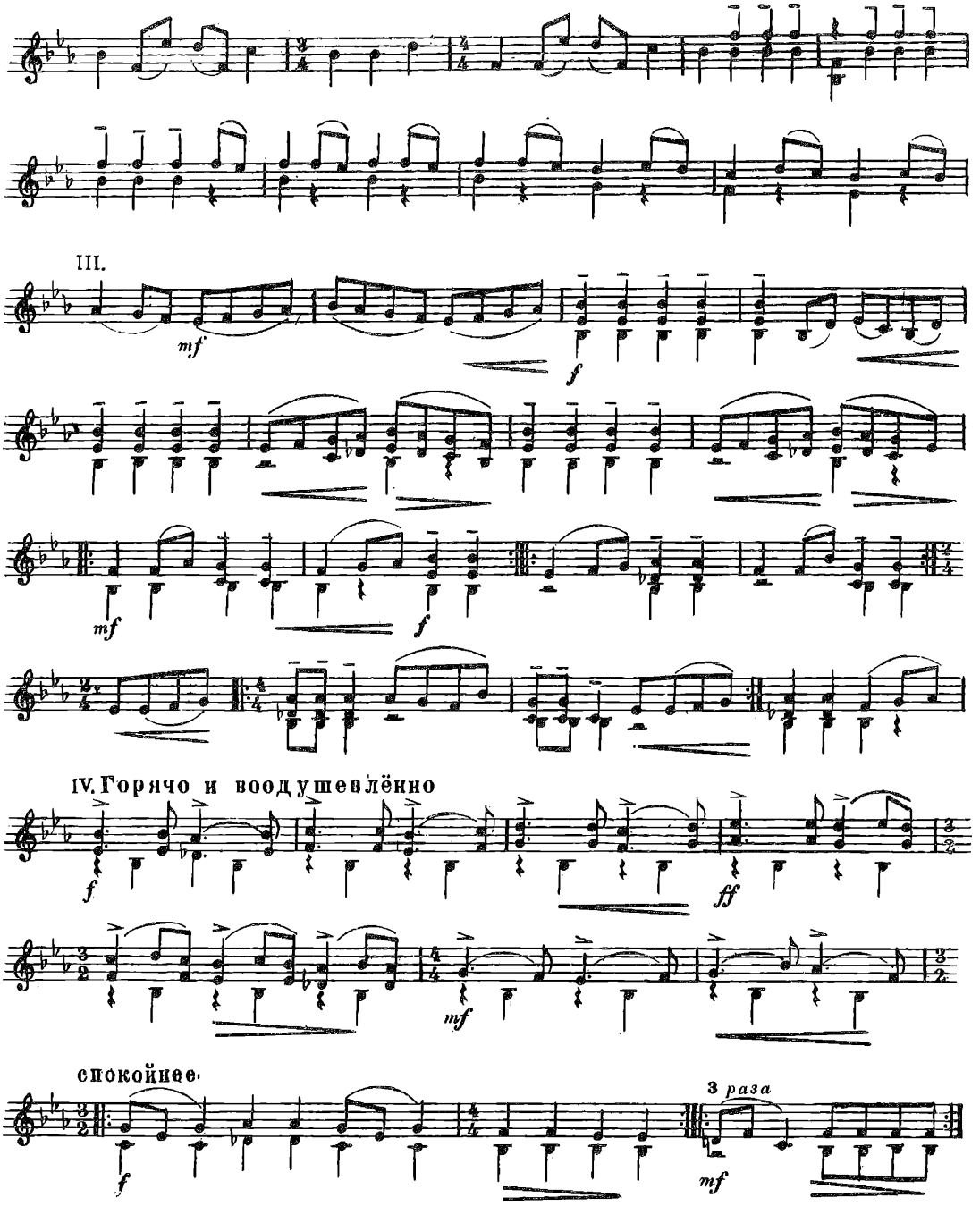
Существует три вида пьес для комуза.

К первому из них относятся произведения в форме песен или близких к ним небольших инструментальных пьес. Ко второму принадлежат монотематические однотональные композиции вариационного склада. Третий вид представляют произведения в широкой трехчастной форме, состоящей из: а) экспозиции вариационно развиваемой первой темы, б) средней части на новую тему в высоком регистре и в) репризы первой части, к которой может быть присоединена и самостоятельная кода. Образцом такой трехчастной формы с высотной модуляцией в средней части (II), свободной репризой главной темы (III) и широкой кодой (IV) является «Терме-камбаркан» Токтомамбета Орозова, очень содержательная пьеса с широким полетом творческой фантазии:

ТЕРМЕ-КАМБАРКАН

А. Затаевич.
„250 песен", № 78





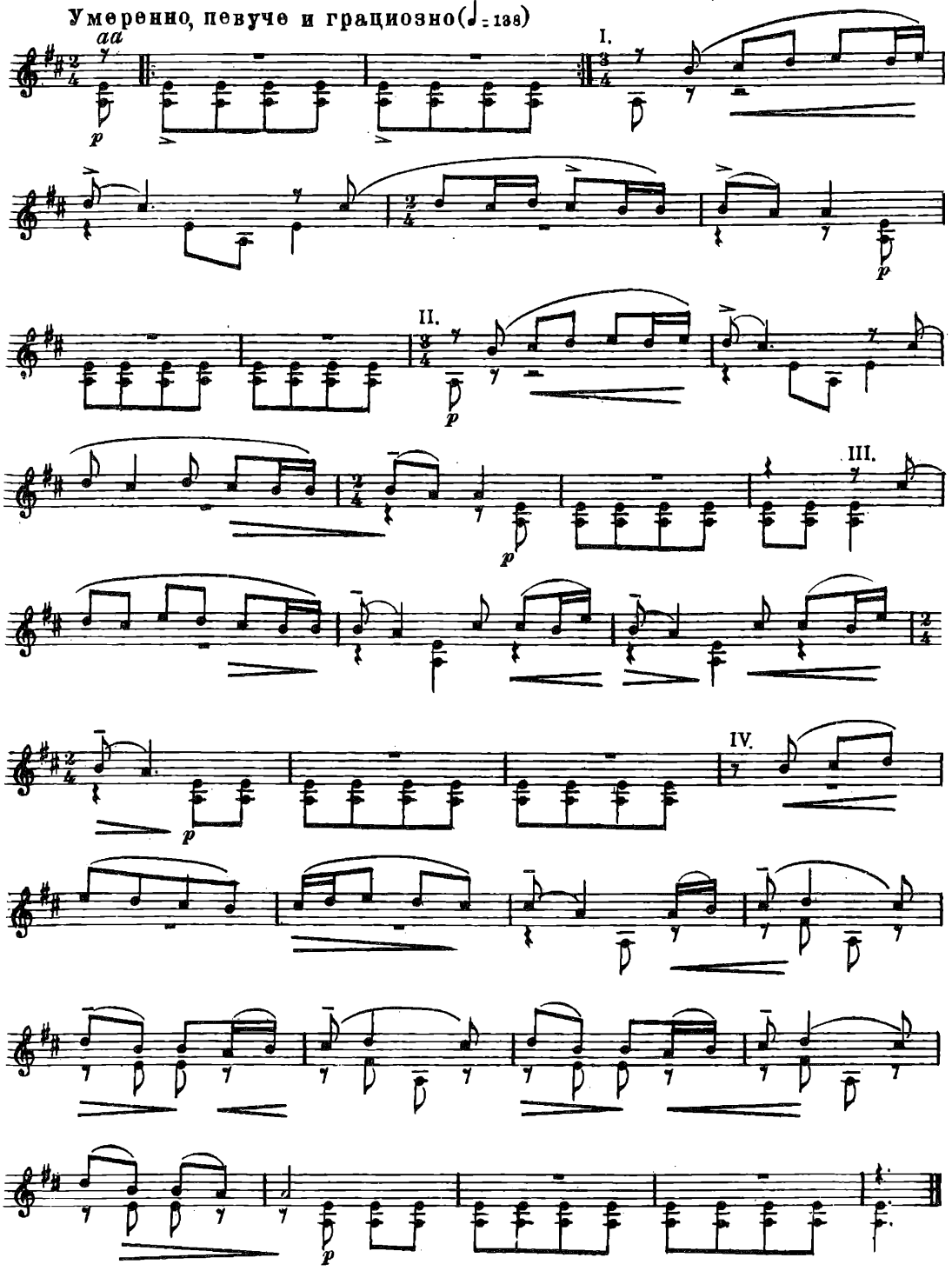
Тематика пьес для комуза весьма разнообразна. В них получают художественное воплощение темы лирического, бытового, исторического характера и многие другие. Среди лирических пьес для комуза в малых формах большое внимание киргизских народных композиторов и исполнителей привлекает жанр «ботóя». Название этого жанра происходит от слова «ботó» (т. е. верблюжонок-сосунок), употребляемого так же, как ласкательное в обращении с детьми.

Одним из лучших образцов этого жанра является «Тилендинúн ботою́» — «Ботой Тилéна» киргизского комузиста первой половины XIX в.:

ТИЛЕНДИНИҢ БОТОЙУ

А. Затаевич.
„250 песен", № 56

Умеренно, певуче и грациозно (♩ = 138)

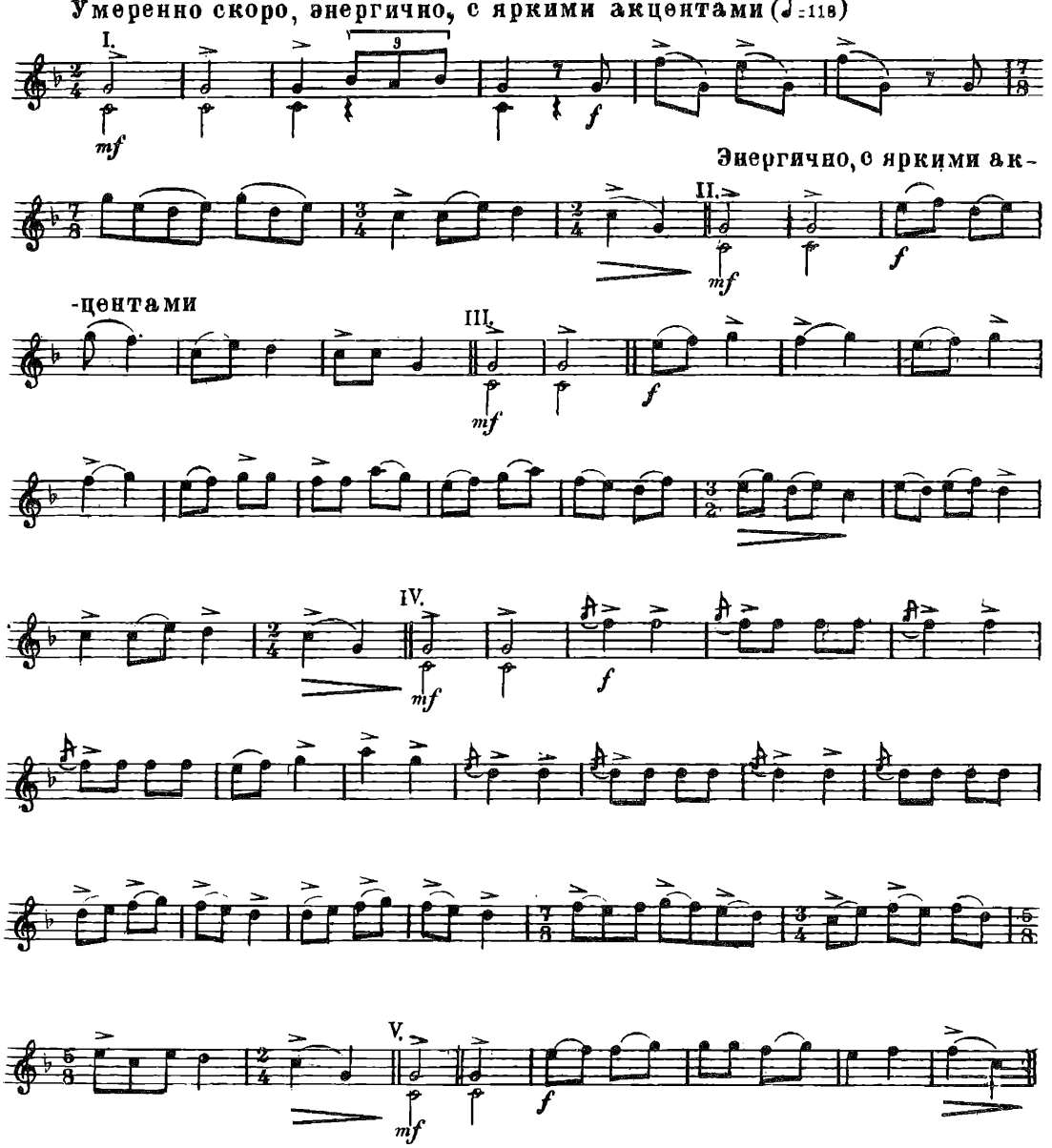


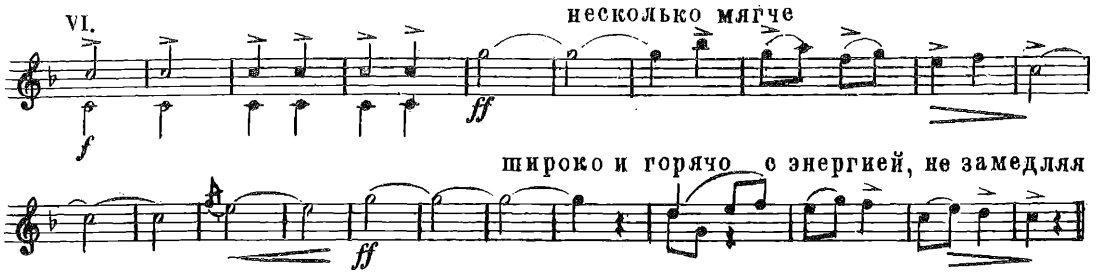
В феодальный период у киргизов процветали также специальные формы военной музыки, исполнявшиеся оркестром из сурнаев, кернеев и доолов, существовавшим до середины XIX в. А. В. Затаевичем записано несколько мелодий для такого военного оркестра, сохранившихся в своеобразных «переложениях» для кыяка. Из них здесь можно привести мелодию конного марша «Кёр озóн», типичного для киргизских мелодий с вариационной разработкой основного мотива при его повторениях и с употреблением в кадансах скачков от тоники лада на кварту вниз:

37

КӨР ОЗӨН

А. Затаевич.
„250 песен", № 24





КИРГИЗСКАЯ МУЗЫКА В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в. И В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX в.

Присоединение Киргизии к России

Многообразное народное и профессиональное творчество устной традиции явилось почвой, на которой развивалось в дальнейшем музыкальное искусство народа. После присоединения Киргизии к России в последней четверти XIX в. начинается новый период в истории киргизской народной музыки, имевшей к тому времени вполне сложившийся и самобытный стиль.

В присоединении к России с ее растущим в XIX в. влиянием на Среднюю Азию киргизский народ искал освобождения от тяжелого полувекового подчинения отсталому Кокандскому ханству. В 1855 г. добровольно приняло подданство России северокиргизское племя бугу́. В 1862 г. при поддержке восставших против кокандского ига киргизов была взята русскими войсками крепость Пишпе́к, ныне столица Киргизской ССР — город Фрунзе. Наконец, в 1876 г., после окончательной ликвидации Кокандского ханства, произошло присоединение всей территории Киргизии.

В результате этого присоединения были прекращены внутренние феодально-родовые войны между киргизскими племенами, мешавшие хозяйственному и культурному развитию народа; проникновение передовых форм земледелия способствовало переходу к оседлости. Открытие русско-киргизских школ и внедрение в Киргизии элементов русской культуры, науки и просвещения вело к сближению народов и к активизации их совместной борьбы против самодержавия и местных эксплуататоров.

Передовые силы Киргизии героически боролись против экономического, политического и национального гнета царского самодержавия и против местной феодально-байской верхушки. Царизм насаждал в Киргизии, как и во всей Средней Азии, жестокий колониальный режим, а местные эксплуататоры—манапы и бан—стремились использовать пережитки патриархально-родовых отношений как средство своего идеологического и экономического воздействия на массы трудового народа в целях его классового порабощения и угнетения. Все это привело к обострению в Киргизии борьбы двух культур и двух направлений — прогрессивного демократического и реакционного антинародного; первое из них составило идейную основу киргизской демократической музыкальной культуры.

Киргизское музыкальное искусство этого периода

Исторически накапливавшийся и шлифовавшийся в течение многих веков фонд эпического, песенного и инструментального творчества, устно сохранявшийся киргизским народом и обогащавшийся народными творцами, был той базой, на которой развивалась киргизская музыка в новый период истории. Влияние передовой русской демократической культуры и растущего революционного движения способствовало изживанию темных сторон старого быта и подъему классового самосознания трудящихся. Большое значение в этом отношении имело также распространение в Киргизии идей казахских просветителей-демократов — и в первую очередь поэта, мыслителя и слагателя новых песен Абая Кунанбаева (1854—1904),—воспитавшихся на передовых достижениях русской литературы и русской общественной мысли 60-х годов. Все это создало прочную основу для развития передового демократического направления киргизской поэзии и музыки конца XIX — начала XX в. в творчестве акынов. Сфера их деятельности включала оба эти вида искусства в их органическом синтезе.

Творчество киргизских акынов

Киргизские акыны

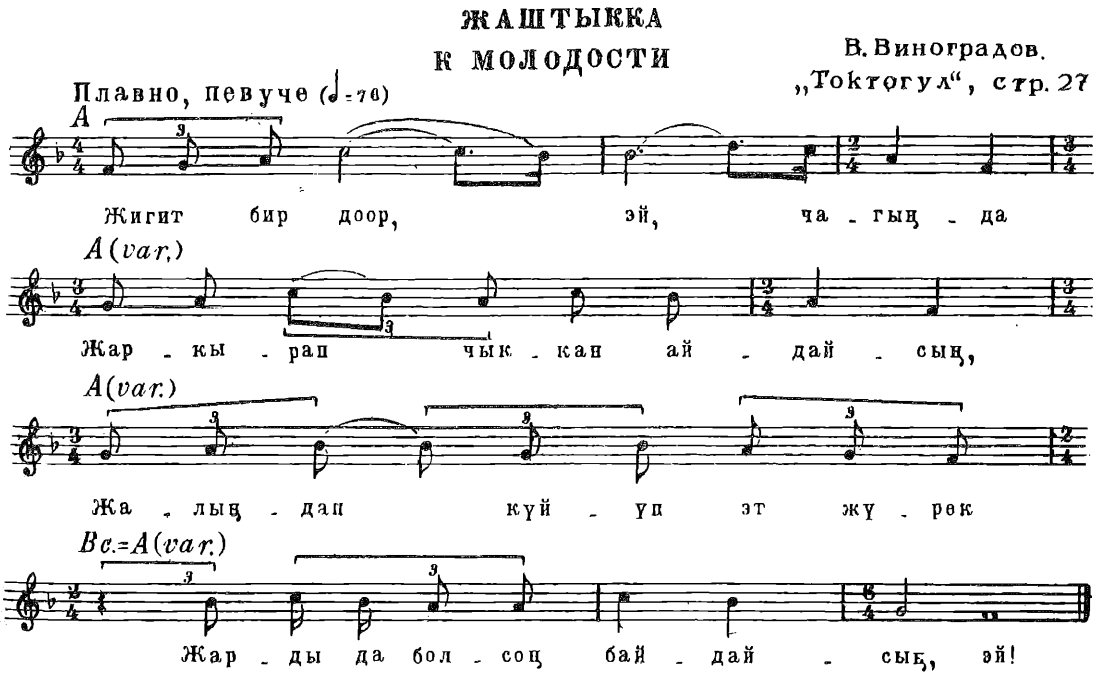
Крупнейшими представителями киргизского акынского творчества этого периода, выразителями передовых прогрессивных взглядов, восторженно встретившими Великую Октябрьскую социалистическую революцию, были: Тоголо́к Молдо́ (артистический и литературный псевдоним Баимбе́та Абдрахманова) и Токтогу́л Сатылга́нов. Оба они, выдающиеся поэты и мыслители, являются родоначальниками современной письменной киргизской литературы, получившей широкое распространение в советскую эпоху.

Тоголок Молдо (1860 — 1942)

Тоголок Молдо, ученик и внук крупного акына и комузиста Музоокé, выступал со смелыми обличениями баев и манапов, их алчности и жестокости, вставал на защиту угнетаемой в семье киргизской женщины, протестовал против продажи девушек за калым. Спасаясь от постоянных преследований манапов и баев, он вел трудную жизнь, переезжая с одного места на другое.

В своей общественно-художественной деятельности Тоголок Молдо пользовался, в основном, традиционными формами акынского творчества, но при этом, имея начальное образование и будучи начитанным человеком, он сам записывал тексты своих песен и создавал произведения в новых формах, приближающихся к формам стихотворной поэмы. В этом жанре написано им стихотворение «Земля и ее дети», в котором акын стремился объяснить явления природы, нанося таким образом удар по старым религиозным и антинаучным представлениям. Видя в Октябрьской социалистической революции исполнение вековых чаяний киргизского трудового народа, Тоголок Молдо воспевает Советскую власть. Имеются лишь единичные образцы записей его музыкального творчества; такова относящаяся уже к советскому периоду песня «Жаштыкка́» — «К молодости»:

38



Когда джигит молод,
Он словно полная луна,
Воспламеняйся, мое сердце,
Если даже ты беден,
Ты все равно богаче богатого.

Токтогул Сатылганов (1864 — 1933)

Крупнейшим, талантливейшим и популярнейшим представителем демократической мысли в киргизском акынском творчестве описываемого периода был Токтогул Сатылганов.

Родился Токтогул в семье бедняка в кыштаке (селении) Сасык Джиде на нынешней территории Токтогуловского сельсовета, Токтогуловского района Джалал-Абадской области Киргизской ССР. Отец Токтогула, Сатылган, отличался самостоятельным и смелым характером; мать его, Бурма́, была известной кошокчи́ — плакальщицей, сочинявшей кошоки — причитания по умершим. Она знала много сказок и песен, которые передала своему сыну, уже в раннем возрасте обнаружившему незаурядное музыкальное дарование. С двенадцати лет Токтогулу пришлось батрачить: он становится койчу́ — чабаном у бая. К этому времени мальчик уже владел комузом и пробовал сочинять песни, обращаясь к темам о бесправной и голодной жизни бедняков. 18-ти лет Токтогул выступил на одном из больших народных собраний с гневной обличительной песней против известного акына Арзыма́та, состоявшего при крупном манапе Дыканба́е и бывшего его прихлебателем. Получив после победы над Арзыматом широкую известность, он отверг предложения о вступлении в свиту Дыканбая, пытавшегося посулами привилегированного положения перетянуть молодого акына на сторону классовой верхушки.

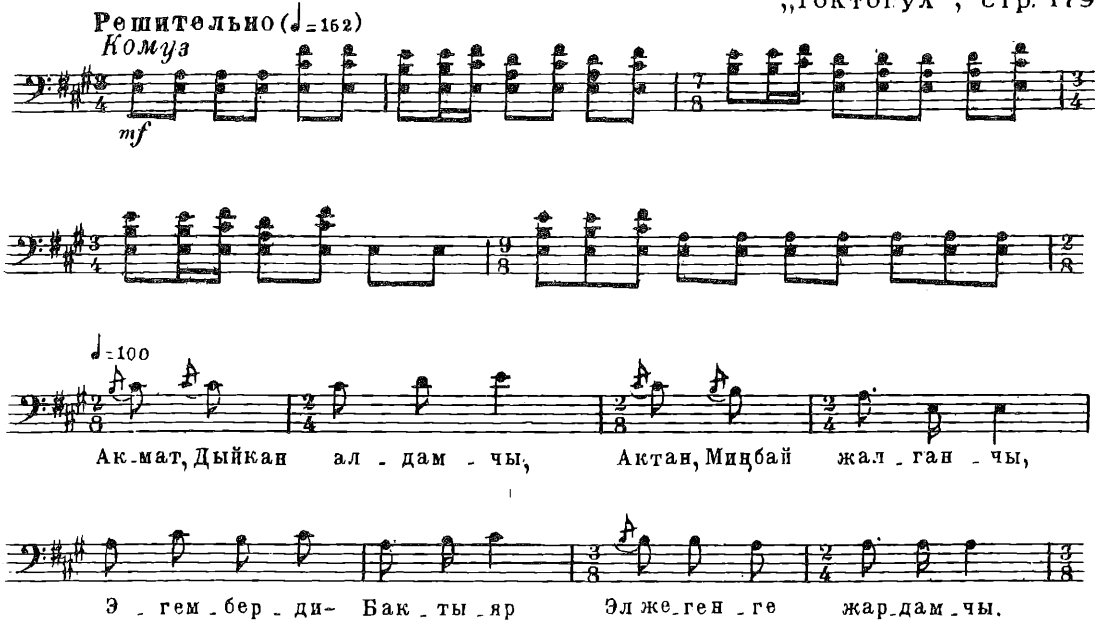
Токтогул остался верен трудовому народу и выступал в защиту обездоленных против несправедливости, насилия и угнетения.

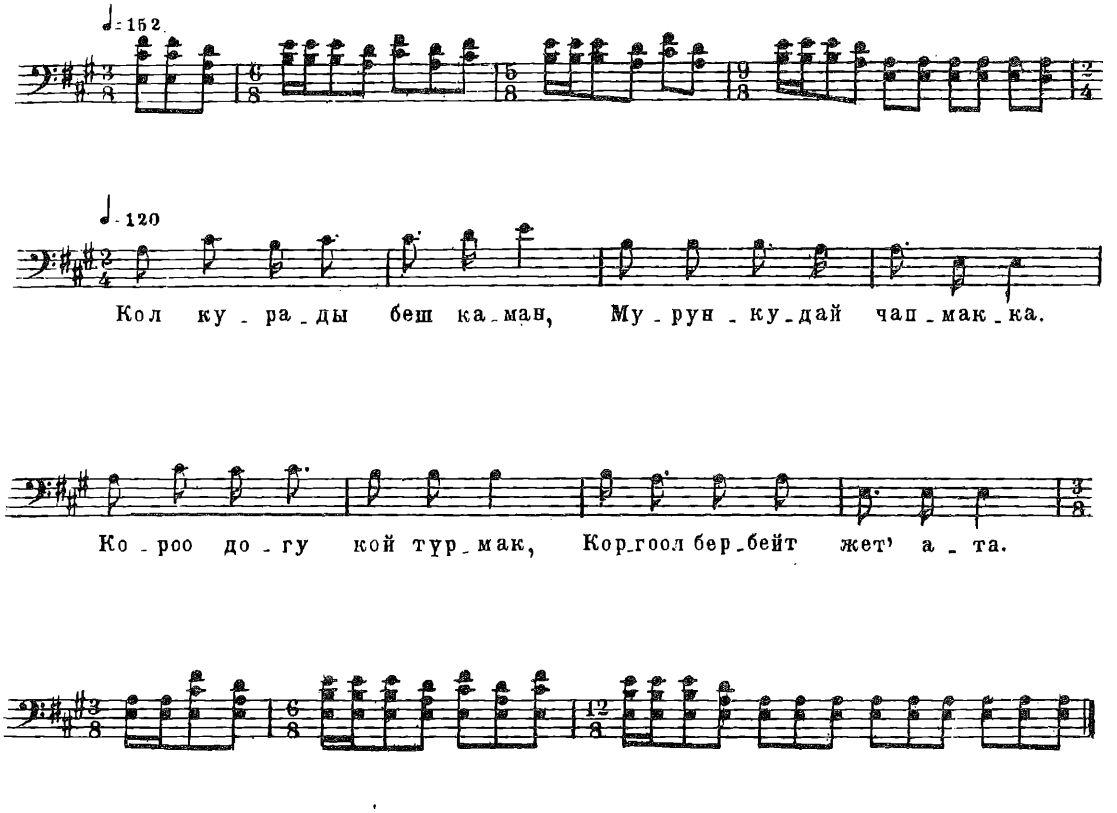
Дыканбай и его четыре брата, из которых особенной жестокостью отличался Керимба́й, бывший волостным управителем, злобно преследовали Токтогула, не останавливаясь даже перед намерением лишить жизни «строптивого» акына. Преследования эти особенно усилились в 1894 году, после того как Токтогул сочинил против них гневную песню «Беш каман» — «Пять кабанов», получившую самое широкое распространение в Киргизии:

39

БЕШ КАМАН
ПЯТЬ КАБАНОВ

В. Виноградов.
„Токтогул", стр. 179





Обманщик Акмат и Дыйкан,
Лгуны Аткан и Минбай,
Эгемберди-Бактыяр —
Лакей, грабитель народа.
Вы, шайка из пяти кабанов,
Грабите народ, как и прежде.
Но народ не даст вам не только овцы из своего стада,
Но даже и овечьего помета!

Враги Токтогула для удовлетворения своей мести использовали момент подавления царским правительством Андижанского восстания 1898 года: акын был приговорен военным судом в Намангане к смертной казни, которая потом была заменена каторгой на семь лет. Эти годы, проведенные в кругу русских политических ссыльных, явились для Токтогула школой политического воспитания, оказавшей решающее влияние на выработку его мировоззрения и его революционных взглядов. Здесь он воочию убедился в необходимости крепить солидарность и дружбу трудящихся всех национальностей, одинаково жестоко угнетаемых царизмом.

За побег с каторги срок ее Токтогулу был удлинен, и он вернулся домой лишь через двенадцать лет, после вторичного побега. Здесь его ждали тяжелые испытания: жена вышла замуж за другого, единственный сын умер, а 80-летняя мать жила в нищете. Но все эти несчастья з

личной жизни не сломили стойкости духа Токтогула и его воли к борьбе с угнетателями народа. Свои мысли об общественном назначении и долге акына он ярко выразил в песне «Здравствуй, желанный народ!»:

О прошедшем к чему горевать?
Об умершем к чему тосковать?
Будь же счастлив теперь, Токтогул,
Что народ свой видишь опять.

Вернувшись на родину нелегально, Токтогул жил, скрываясь от царских чиновников, но не прекращал своих выступлений перед народом, создавая новые песни, революционные по духу. Враги преследовали его и пытались снова расправиться с ним. Им удалось бросить акына в тюрьму в Намангане, но весь народ выступил теперь на его защиту. Ученики акына — Ешмамбéт и Калык — ходили из аила в аил и собрали в фонд помощи Токтогулу 20 000 рублей и много скота. В условиях предреволюционного народного брожения власти не решились применить к Токтогулу крайние меры и после полугодового заключения принуждены были освободить его.

Токтогул дожил до дня освобождения своего народа от власти самодержавия и от гнета эксплуататоров. Он с ликованием встретил Великую Октябрьскую социалистическую революцию и приветствовал ее пламенными песнями, открывшими новый этап в развитии киргизской поэзии, литературы и музыки.

Токтогул умер в 1933 году и похоронен на своей родине. Память о нем, как и его песни, живет в киргизском народе, за освобождение которого он всю свою жизнь самоотверженно боролся.

Творчество Токтогула

Творческое и исполнительское дарование Токтогула было исключительно разносторонним и охватывало все жанры киргизской народной музыки, способствуя их дальнейшему развитию.

Особенно важное место занимают в его музыке акынские жанры, идейное значение которых он поднимает на большую высоту, наполняя их передовым демократическим и революционным содержанием. На основе жанра мактоо он создает замечательные произведения, пробуждавшие в киргизском народе творческие силы и поднимавшие его классовое и политическое самосознание. Жанр кордоо в его устах превращается в разящее оружие обличения угнетателей народа. Жанр санат и насыят акын использует в воспитательных целях, призывая в нем народ к созидательному труду, к моральному совершенствованию.

Творческие интересы Токтогула распространялись и на область киргизского эпоса: ему принадлежит обработка сказания о Кедей-хане (о Хане-бедняке), известного также и у других народов Алтая и Средней Азии. Токтогула в этом сказании привлекла его яркая социальная основа, хотя и ему не удалось в своей редакции преодолеть черт исторической ограниченности, связанных с наивной верой народа в ранние периоды освободительных движений в «хорошего хана», как восстановителя социальной справедливости.

Записи А. В. Затаевича, сделанные от самого Токтогула, свидетельствуют о широком охвате акыном в творчестве и в исполнительской практике различных жанров киргизской музыки. Среди этих записей имеются инструментальные жанры шынграмы, кербеза и камбаркана, пьесы программного характера, переложения песенных мелодий и другие. Исполнительское мастерство Токтогула было выдающимся. Затаевич говорит о ярком своеобразии, тонкой музыкальности, широте фразировки, мелодической свежести, «моментами положительно вдохновенной и захватывающей передаче им некоторых своих пьес». Не исключал он из своей практики и веселой шутки.

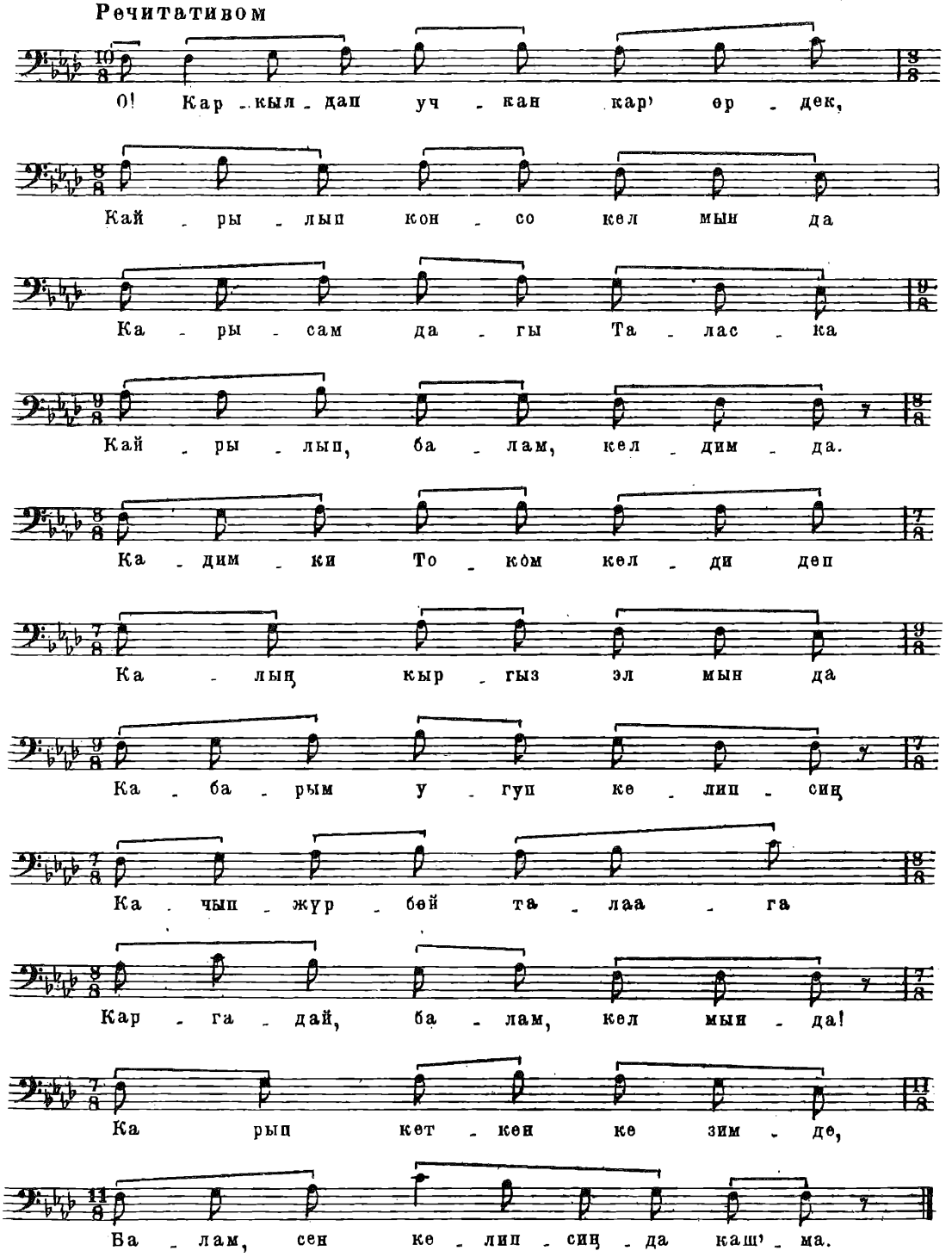
Искусство Токтогула тесно связано с традициями киргизского народного и акынского творчества. Он широко использует веками создававшиеся формы, наполняя их новым содержанием.

Так, свое обращение к Алымкулу, молодому акыну, пришедшему к нему в первый раз, Токтогул строит в характере раннего киргизского речитатива со свободной ритмикой стихотворных строк (в основном, 7-сложных), связанной с ритмикой киргизской разговорной речи. Текст этого обращения по складу приближается к строению эпического сказа: употребление в нем рифм свободное, богато использованы ассонансы, восходящее движение в начале мелодий сменяется затем нисходящим:

ОБРАЩЕНИЕ К АЛЫМКУЛУ

В. Виноградов.
„Токтогул", стр. 90

Речитативом



Если черная утка, летящая с криком, вернется и сядет,
Подойди ко мне, сынок.
Я вернулся в Талас,
Хоть мне и много лет.
Узнав, что вернулся Токтогул,
Здесь собрался киргизский народ.
Услышав обо мне, и ты пришел.
Не убегай от меня в степь,
Подойди ко мне, сынок!
Ты вернулся ко мне, сынок,
Когда я уже в годах.

Примером использования Токтогулом строфной куплетной формы с 7-сложной стихотворной строчкой может служить уже приведенная ранее гневно-обличительная песня «Беш каман» (№ 39). В этой песне сделана попытка записать свободную импровизационную манеру исполнения ее первого куплета с применением форшлагов и подтекстовкой под них слогов текста.

Творчество Токтогула получило широкое распространение не только в Киргизии, но и в Казахстане. Об этом он сам говорит в своей песне «Соскучившись, приветствую!»:

Во всех киргизских степях,
Во всех казахских степях
Я был скакуном молодым,
Певцом желанным, родным.

Этому содействовала близость музыкальных культур обоих народов, благодаря которой киргизские песни имели распространение у казахов, а казахские у киргизов. Музыкальный кругозор Токтогула отличался большой широтой. Ему было хорошо известно казахское песенное и инструментальное творчество, а также русская народная и рабочая революционная песня, с которой он близко познакомился во время своей ссылки. «Родник знания — у русских»,— говорил он о значении культуры русского народа. С большим интересом относился акын к музыке соседних народов. Показательное значение имеет в этом отношении его встреча с известным узбекским певцом Молла́-Тойчи́ Таш-Мухаме́довым (1866—1943).

Выдающимися учениками Токтогула были акыны Кали́к Акиев (род. в 1883) и Алымкул Усенба́ев (род. в 1894), творчество которых развернулось уже в советскую эпоху. Алымкул свято чтит завет своего учителя: «Вечной правде служи, акын!». В 1938 году состоялась творческая встреча Калыка, Алымкула и композитора Абдыла́са Малдыба́ева с знаменитым казахским акыном Джамбулом: они были у него в гостях и принесли ему в дар комуз, на котором играл и под аккомпанемент которого пел свои вдохновенные песни Токтогул Сатылганов.

Инструментальное творчество

Мураталы Куренкеев (1860—1949)

Если Токтогул является крупнейшим киргизским акыном предреволюционного периода и первых лет революции, то Мураталы́ Куренке́ева нужно считать виднейшим представителем инструментального творчества тех же лет.

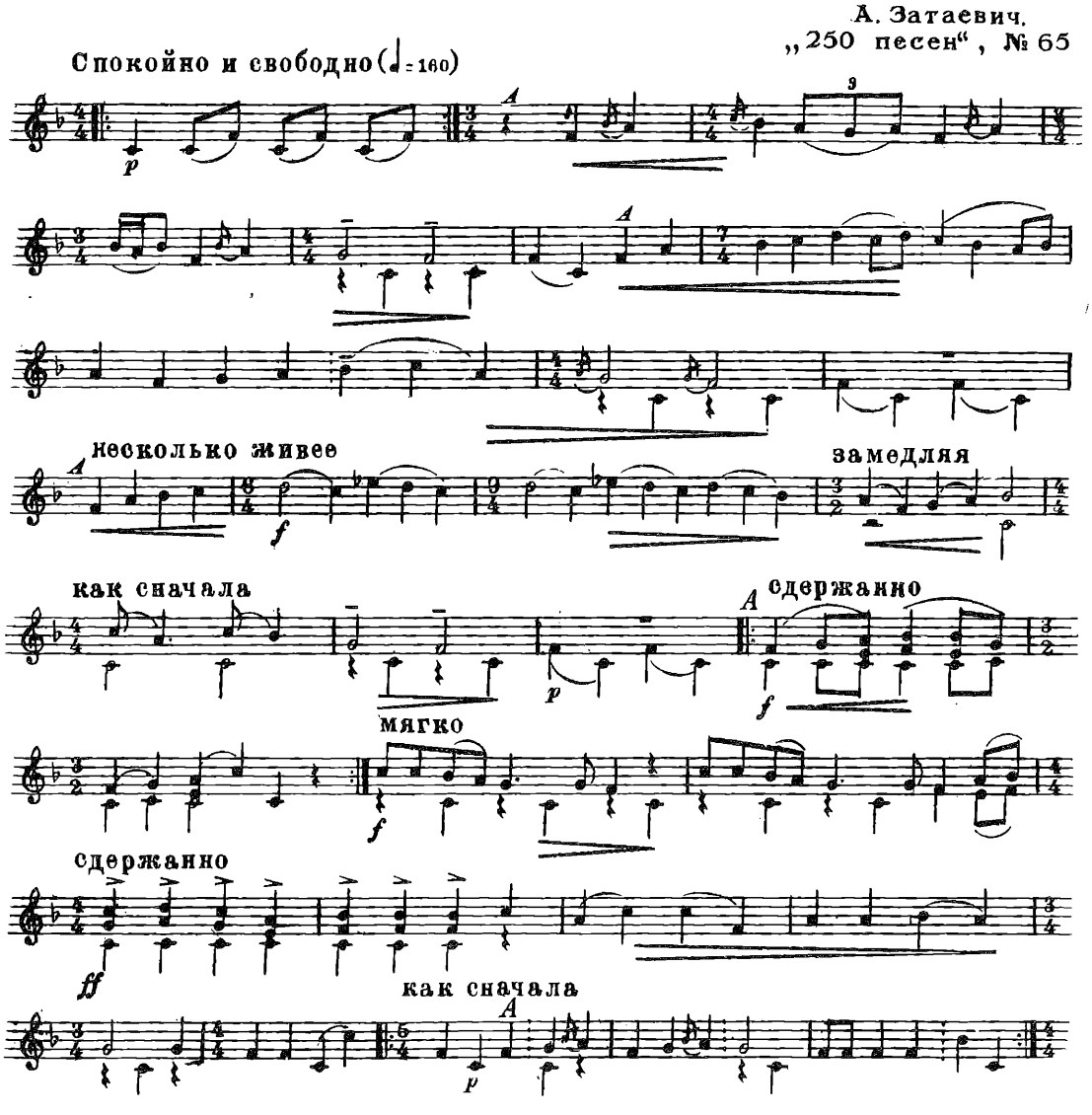
Он не только мастерски владел двумя основными киргизскими музыкальными инструментами — комузом и кыяком, играл на чооре и на казахской домбре, но был, кроме того, крупным народным композитором инструментальной музыки. Унаследовав композиторский и исполнительский дар от своего отца, Куренке́я (1826—1907), пользовавшегося широкой известностью инструменталиста и композитора, Мураталы развивал в своем творчестве его традиции. Мураталы обладал большой силой творческого воображения и ярким личным музыкальным стилем. Его репертуар был исключительно обширным. Он исполнял не только свои собственные сочинения и произведения своего отца, но и многочисленные образцы распространенных в Киргизии

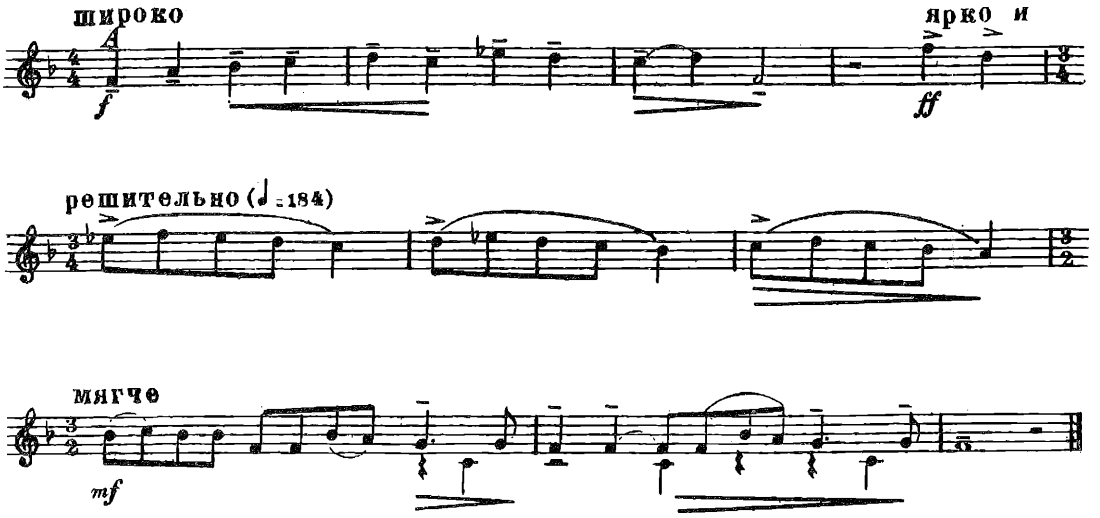
народных жанров. Мураталы в совершенстве владел и творчески, и исполнительски разнообразными формами киргизской народной музыки, начиная от миниатюры и кончая сложными композициями.

Из произведений, исполняемых Мураталы Куренкеевым, были ранее приведены: конный военный марш «Кер озон» (№ 37), изящная миниатюра «Тилендинин ботою» (№ 36) и широко развернутая пьеса монотематического вариационного склада «Кошкайрык» (№ 34). В его «Кербезе» для комуза применение того же вариационного принципа связано как с более широким развитием мелодического рисунка темы, так и с усложнением многоголосной основы ее сопровождения. Центральное проведение темы Мураталы дает в трехголосном сложении, а заключительное, имеющее характер коды, излагает с широким подъемом в верхний регистр, образующим мелодическую кульминацию всей этой светлой по настроению пьесы:

41

КЕРБЕЗ

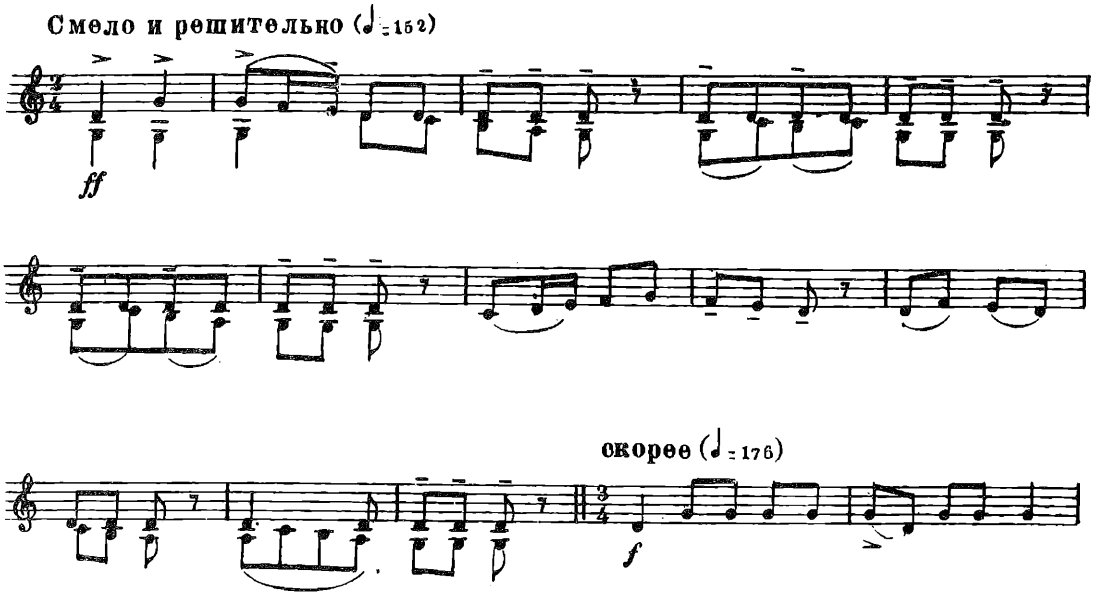


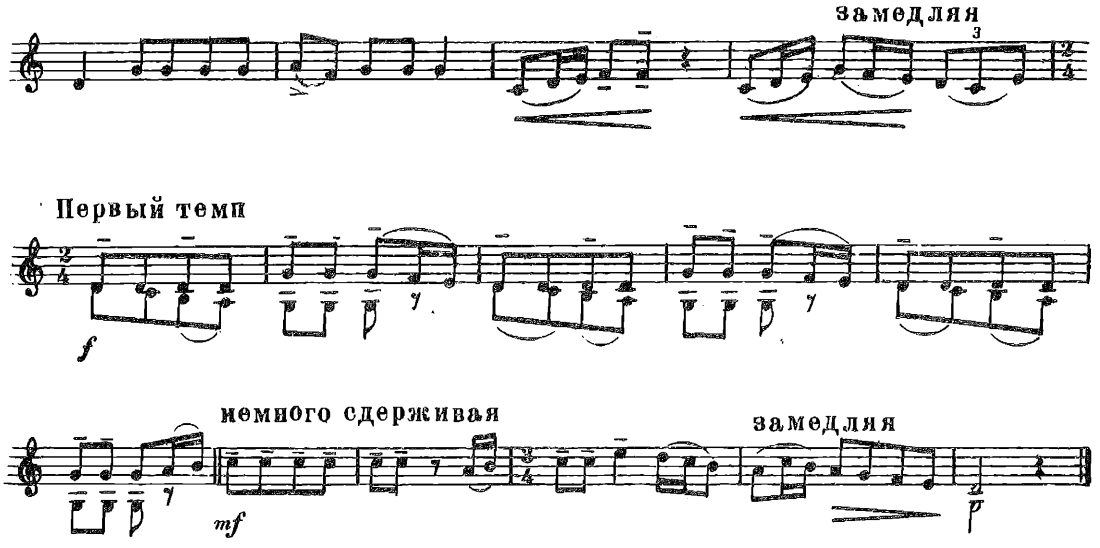


Произведения Мураталы Куренкеева теснейшим образом связаны с жизнью, бытом, историей, чаяниями киргизского народа и отражают склад его психики. Мураталы Куренкеев не замыкался в рамки только своего народно-национального искусства, но также хорошо знал казахскую и русскую народную музыку. Он говорил: «Наша музыка и казахская — родные сестры». В своей пьесе для кыяка, названной А. В. Затаевичем «Русские отголоски», Мураталы оригинально использует мелодические обороты русской народной плясовой:

РУССКИЕ ОТГОЛОСКИ

А. Затаевич.
„250 песен", № 41





А. В. Затаевич, записавший большое количество произведений Мураталы от него самого, характеризует его как «кладезь» музыкальной талантливости, опыта и знаний, как типичнейшего представителя киргизской музыкальности и как артиста «с большой зарядкой народного юмора и острой наблюдательности». В послеоктябрьский период Мураталы непосредственно участвует в строительстве советской киргизской музыкальной культуры, работает в филармонии и Киргизском театре со времени его основания. Общественность Киргизии в 1945 году широко и торжественно отметила 85-летний юбилей Мураталы Куренкеева.

Токтомамбет Орозов (Карамолдо)

Токтомамбе́т Оро́зов (род. в 1888), за свое мастерство прозванный народом Карамолдо (т. е. Черный мулла — в смысле ученого-специалиста, авторитетного представителя своей профессии), принадлежит к числу наиболее выдающихся инструменталистов, современников Мураталы. Карамолдо — крупный мастер игры на комузе. Его репертуар обширен и тематически не уступает в своем богатстве и разнообразии репертуару Мураталы. В него входят, по большей части, программные пьесы бытового, лирического и шуточного содержания, а также произведения сатирические с социальной заостренностью, пьесы военного, исторического характера и другие.

А. В. Затаевич отзывается о Карамолдо как об очень серьезном музыканте с уверенной и сдержанной манерой исполнения, сквозь которую прорывается скрытый темперамент, его техника игры на комузе безукоризненна.

Эпос. Песенное творчество

Эпическое творчество

Эпические киргизские сказания как героического стиля, к которым принадлежит цикл «Манаса́», так и стиля новеллистического в рассматриваемый период хранились в памяти многих сказителей и привлекали к себе большое внимание широкой народной аудитории. Это обусловило сохранность этих сказаний в их устной передаче до нашего времени.

Крупнейшими представителями киргизской эпической традиции в предреволюционные годы и в советскую эпоху являются Саякбай Каралаев (род. в 1896) и Молдобасан Мусульманкулов (род. в 1893).

Развитие песенного творчества

В описываемый период развивается киргизское песенное творчество. Значительно обогащается мелодика песен, что получает яркое выражение в творчестве Мусы́ Баéтова (1902—1949) и Ата́я Огонба́ева (1904—1950), развернувшемся уже в со-

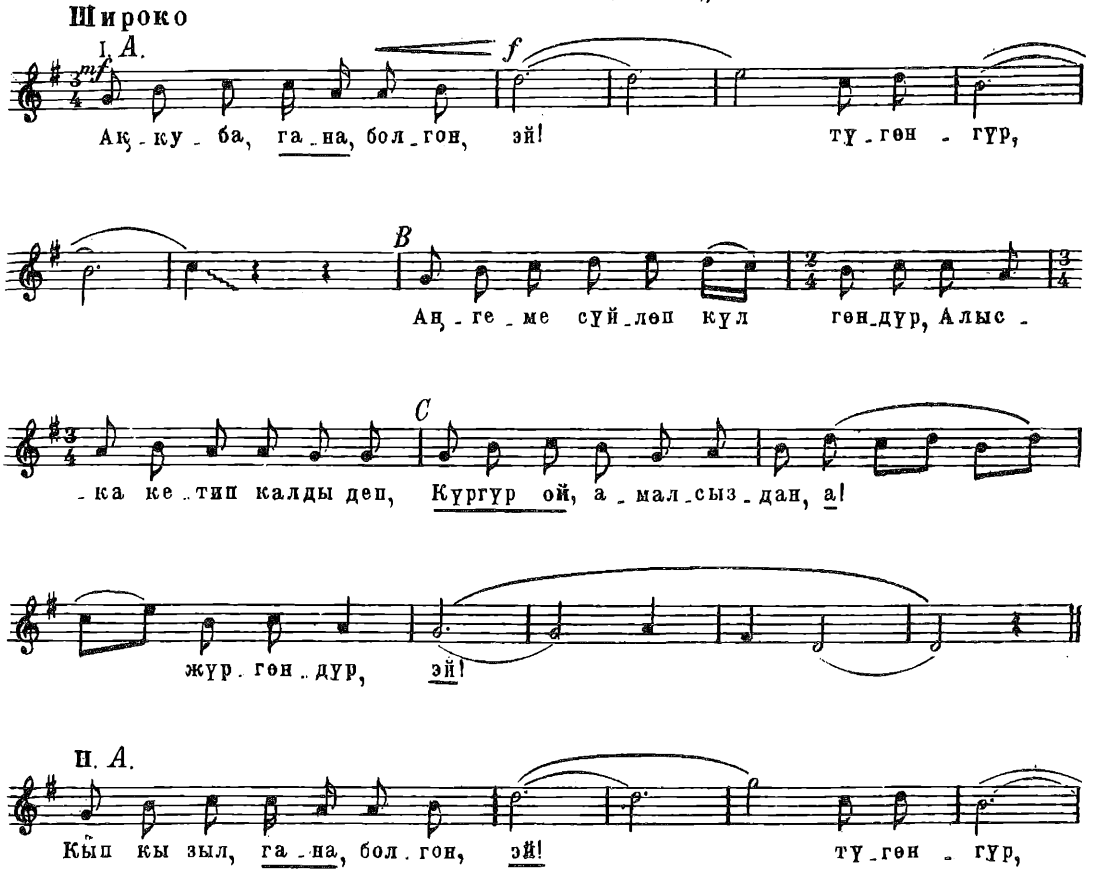
ветскую эпоху. Оба они в раннем возрасте были пастухами-батраками и испытали на себе всю тяжесть байской кабалы. В последние предреволюционные годы эти музыканты перенесли все те невзгоды, которые выпадали на долю молодых певцов из бедняцкой среды, принужденных своим талантом зарабатывать себе на кусок хлеба, не продавая своего дарования манапам и баям. Талант обоих развился и достиг полного расцвета в советскую эпоху: они завоевали положение ведущих мастеров-исполнителей в Киргизской филармонии со времени ее основания в 1937 году.

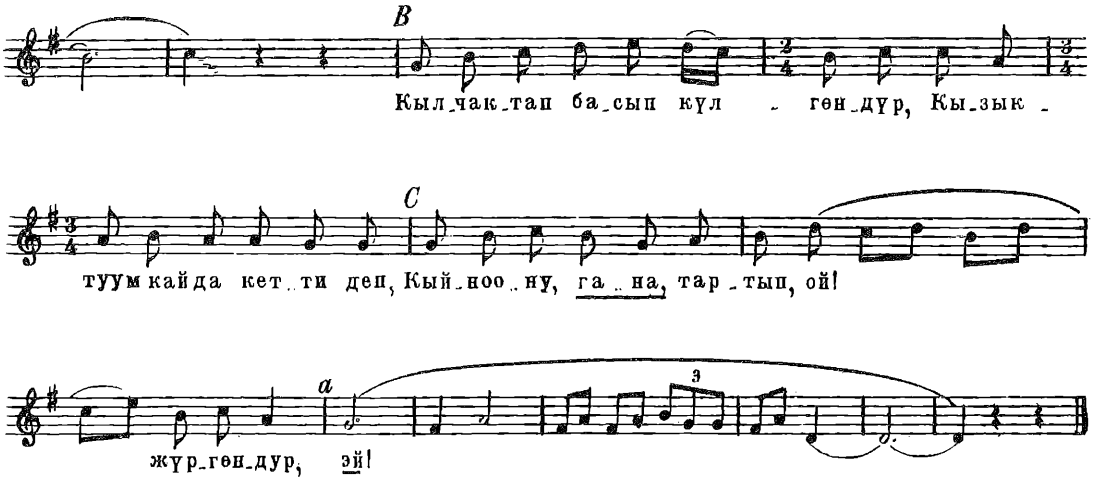
Муса Баетов владел обширным репертуаром киргизских народных песен, а кроме того, сам сочинял их и мастерски исполнял под собственное сопровождение на комузе. Одна из любимых песен Мусы Баетова «Сыртбайдын обону» — «Песня Сыртбая», широко популярная в Киргизии, является ярким примером развитого стиля киргизской лирической песни. Ее автор — певец Сыртбай, дарование которого отличалось лиризмом и глубиной, а характер — прямотой и независимостью. Этой песне присущи типичные народно-национальные особенности:

43

СЫРТБАЙДЫҢ ОБОНУ
ПЕСНЯ СЫРТБАЯ

Зап. А. Затаевича.
Орозов. „Музыкальная грамота"





Аккуба болгон түгөнгүр,
Аңгеме суйлөп күлгөндүр,
Алыска кетип калды деп,
Амалсыздан жүргөндүр.

Белолицая, она наверно ходит,
Оглядываясь,щебеча и смеясь,
С нетерпением ожидая возвращения
Уехавшего в далёкие края.

Кып_кызыл болгон түгөнгүр,
Кылчактап басып жүргөндүр,
Кызыктуум алыс кетти деп,
Кый_ноо таптып жүргөндүр.

С румяными щёчками она наверно ходит,
Оглядываясь и мучаясь,
Мой милый уехал далеко
Наверно там он мучается.

Алышкан колуң бек болсо,
Айтылган сөзүң эп болсо,
Асылса эчен көп балдар,
Айтбагын мага деп койсо.

И если твое рукопожатие крепкое,
И слово тобою сказано твердо
И если к ней будут приставать юноши,
И она им скажет, отстаньте!

Кармашкан колун бек болсо,
Каалган сөзүң эп болсо,
Кат жазса далай чыт курсак,
Катылба мага деп койсо.

Если её протянутая рука твёрдая,
И данное ею слово крепкое,
То, если ей джигиты будут писать,
Пусть она им не отвечает.

Атай Огонбаев — выдающийся киргизский народный певец и инструменталист-комузист, слагатель замечательных песен и интересных инструментальных пьес. Он был учеником Токтогула и воспринял от своего учителя как школу игры на комузе, так и технику композиции.

Свидетельством его незаурядного поэтического и музыкального дарования являются песни: «Эсимде» — «Я помню», уже приведенная ранее (№ 11), и «Кюйдюм чок» — «Сгораю от любви», в которой дано богатое художественное развитие традиционного киргизского песенного лирического жанра кюйгён:

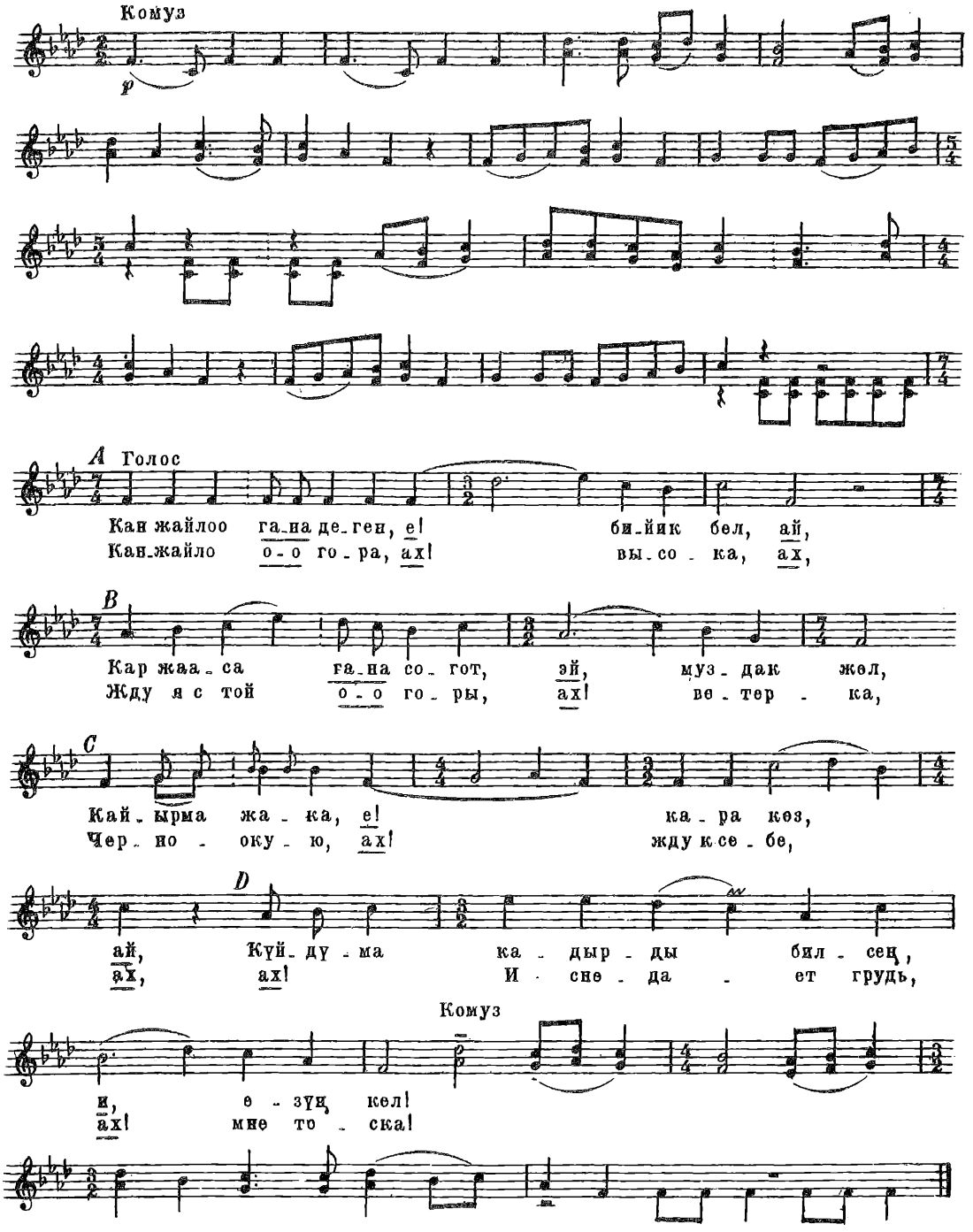
КҮЙДУМ ЧОК

СГОРАЮ ОТ ЛЮБВИ

Зап. А. Затаевича,
пер. В. Беляева

Умеренно скоро

Комуз



В приведенных образцах Атай Огонбаев предстает как яркая творческая индивидуальность, развившаяся на плодотворной почве киргизской народной музыкальной культуры и теснейшим образом с ней связанная.

Появление в Киргизии в последней четверти XIX в. и первой четверти XX в. целой плеяды высокоодаренных музыкантов — творцов и исполнителей — связано с развитием в предреволюционный период передового демократического направления в области акынского искусства, доходящего в произведениях Токтогула до высокого революционного пафоса. Это подготовило основу для дальнейшего развития киргизского с о в е т с к о г о музыкального творчества.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

К концу феодального периода киргизский народ создал свою самобытную музыкальную культуру, отражавшую как жизнь народа, так и общественные отношения этого периода. Киргизский народ создал за это время богатую жанрами народную песню и разнообразную по своим видам инструментальную музыку.

Из его среды выдвинулись талантливые эпические сказители — слагатели и исполнители эпических сказаний — и профессиональные народные музыканты: акыны — народные поэты, певцы и композиторы, ырчы — певцы-исполнители, а также мастера игры на народных музыкальных инструментах.

В условиях существования в Киргизии феодально-патриархальных отношений среди профессиональных музыкантов происходило расслоение. Одни из них стояли на стороне классовых интересов правящей верхушки, другие же выступали в защиту трудового народа и боролись за его социальное освобождение против угнетателей и их прислужников.

Характерные особенности киргизского народного музыкального искусства за период, прошедший со времени присоединения Киргизии к России до Великой Октябрьской социалистической революции, следующие: сохранение традиционных форм эпического, песенного и инструментального творчества и развитие при этих условиях в народной песне и в произведениях передовых киргизских акынов тематики социального протеста и затем революционных идей. Все это подготовило почву для расцвета киргизской массовой советской песни в послеоктябрьскую эпоху.

ЛИТЕРАТУРА

В. Беляев. Киргизская народная музыка. «Советская музыка», 1939, № 6.

В. Беляев (М. Смирнов). Творчество Мураталы Куренкеева (1860—1949). «Советская музыка», 1949, № 2.

В. Виноградов. Музыка Советской Киргизии. М., 1939.

В. Виноградов. Токтогул Сатылганов и киргизские акыны. М.—Л., 1952.

А. Затаевич. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. М., 1934.

«Киргизская Советская Социалистическая Республика (Киргизия)». Статьи в «Большой Советской Энциклопедии», т. 21, 1953.

«Киргизский музыкальный фольклор». Сборник Кабинета по изучению музыки народов СССР при Московской государственной консерватории. М.—Л., 1939.

Токтогул. Избранные произведения, перевод с киргизского. Фрунзе, 1950.

В. Виноградов. Киргизская ССР. Серия «Музыкальная культура союзных республик». М., 1954.

Музыкальная культура КАЗАХСТАНА

Развитие казахской музыки в досоветский период

Музыка казахов, как и народов Средней Азии, в досоветский период существовала как бесписьменное творчество. В наиболее близком родстве она находится с музыкой киргизов в силу этнической и языковой связи между двумя этими народами, а также сходства исторических условий их развития. На культуру казахов и киргизов наложил яркий отпечаток кочевой скотоводческий уклад их жизни.

В досоветский период казахская музыка достигла большого разнообразия видов и жанров и высокого мастерства их разработки. Особенно широкое развитие получила мелодика, отличающаяся напевностью, выразительностью и богатством оттенков в передаче чувств и настроений. Эта черта казахского народного музыкального творчества отмечалась многими авторами уже с ранних пор их ознакомления с казахским народом, его бытом и культурой.

Сложение казахской народности

Обширнейшая территория современного Казахстана с преобладанием на ней степных равнин (вторая в Советском Союзе по величине после РСФСР) со времен глубокой древности была заселена различными племенами. Ранними видами их занятий были охота и рыболовство. Ко второй половине II тысячелетия до н. э. на территории Казахстана развивается добыча и обработка меди, олова и золота, а также изготовление орудий из бронзы.

В середине I тысячелетия до н. э. начинается эпоха железа. К этому времени относятся первые письменные сведения греческих писателей о племенах, населявших территорию Казахстана и имевших обширные торговые и культурные связи с соседними народами, Китаем, Индией и странами Передней Азии.

Во второй половине I тысячелетия до н. э. начинается разложение первобытнообщинного строя и установление классовых феодально-патриархальных отношений. В VI в. н. э. территория Казахстана и Киргизии входит в состав Тюркского каганата, а в X в. — феодального Караханидского государства. По долинам рек распространяется земледелие и начинается переход населения к оседлости. Возникают города, зарождается архитектура. Развиваются торговые и культурные отношения, с одной стороны, с Китаем, с другой стороны, со странами Восточной Европы.

К этому периоду относится появление на территории Киргизии такой крупной литературной работы, имеющей значение для тюркских народов Средней Азии и для казахского народа, как дидактическая поэма «Кудатку билиг» («Знание, приносящее счастье»), написанная в 1069—1070 гг. Юсуфом Баласагунским. Тогда же на территории современного Южного Казахстана в г. Ясá (близ нынешнего г. Туркестана) возникает памятник ранней казахской письменности — автобиографическая и нравоучительная поэма религиозного со-

держания «Диван-и хикмет» («Книга премудрости») Ахмеда Ясави (1103—1166), написанная тюркским народным стихом. Наряду с типичными для религиозной литературы увещаниями и призывами к благочестивой, добродетельной жизни и отречению от мира, поэма Ахмеда Ясави содержит также жалобы на испорченность нравов и обличения несправедливых поступков ханов, беков и казиев (духовных судей).

Монгольское завоевание территорий Казахстана и Киргизии в XIII в. привело к разрушению городов, уничтожению земледельческих оазисов, заторможению развития производительных сил страны, упадку культуры и способствовало возврату населения к кочевому скотоводству как к основной форме народного хозяйства.

После распада Золотой Орды в XV в. на территории Казахстана образуются два ханства — Ногайское и Узбекское. В состав последнего вошли коренные племена населения Казахстана, что создало основу для сложения казахской народности.

ОБЩИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Казахское народное музыкальное творчество в досоветский период достигло, как уже было сказано, высокой ступени развития. Основные его виды: народная песня, эпос и инструментальная музыка, а также богатое творчество народных профессиональных музыкантов — певцов и инструменталистов, являющихся одновременно и композиторами. Во всех этих видах казахской народной музыки используются развитые музыкальные формы. Применение простейших форм ограничено, главным образом, жанрами ранней трудовой и обрядовой, а также отчасти бытовой песни (как колыбельные, шуточные и другие), эпического речитативного сказа и связанной с ним по происхождению формой речитативной песни, получившей название «терме».

Основой современной казахской музыки явилось творчество древних предков казахов, издавна населявших территорию Казахстана, а формирование самобытных видов музыкального искусства шло в теснейшей связи с процессом сложения народности.

Казахская народная песня

Жанры казахской народной песни

Песня у казахов имеет два названия: ан и олéнг. Первое употребляется скорее для обозначения песни как музыкального, а второе — как литературно-поэтического произведения. Отсюда наименование аншú присваивается мастерам-исполнителям казахских народных песен, а название олéнгшú закрепляется за певцами — слагателями песен, т. е. прежде всего их текстов, а затем часто и мелодий. При исполнении своих песен казахи часто пользуются аккомпанементом домбры, обязательного инструмента профессионалов, широко распространенного также и в бытовом музицировании.

Авторы, писавшие о казахской народной музыке, отмечали богатую музыкальную и поэтическую одаренность казахов и их способность импровизировать новые тексты к популярным мелодиям.

Возникнув и развившись в условиях кочевого скотоводческого быта, казахская песня во всем своем содержании теснейшим образом связана с ним и живо, непосредственно и полно отражает его. В обобщенном виде это получает выражение в основных жанрах казахской народной песни — трудовых, обрядовых и бытовых, а также в исторических песнях, в песнях социального протеста и других. Все эти жанры, по сути дела распространенные у всех народов, имеют у казахов свое национальное образное и музыкальное содержание, связанное с условиями их жизни, особенностями психического склада и музыкальной культуры.

Трудовые песни, сопровождающие трудовые процессы, отражают мысли и чаяния трудящихся, а в дореволюционную эпоху и эксплуатируемых народных масс. Основным видом труда казахов-мужчин было скотоводство. Поэтому главными видами мужских трудовых песен были пастушеские, разделявшиеся на песни табунщиков, пасших конские косяки, — жылкышы

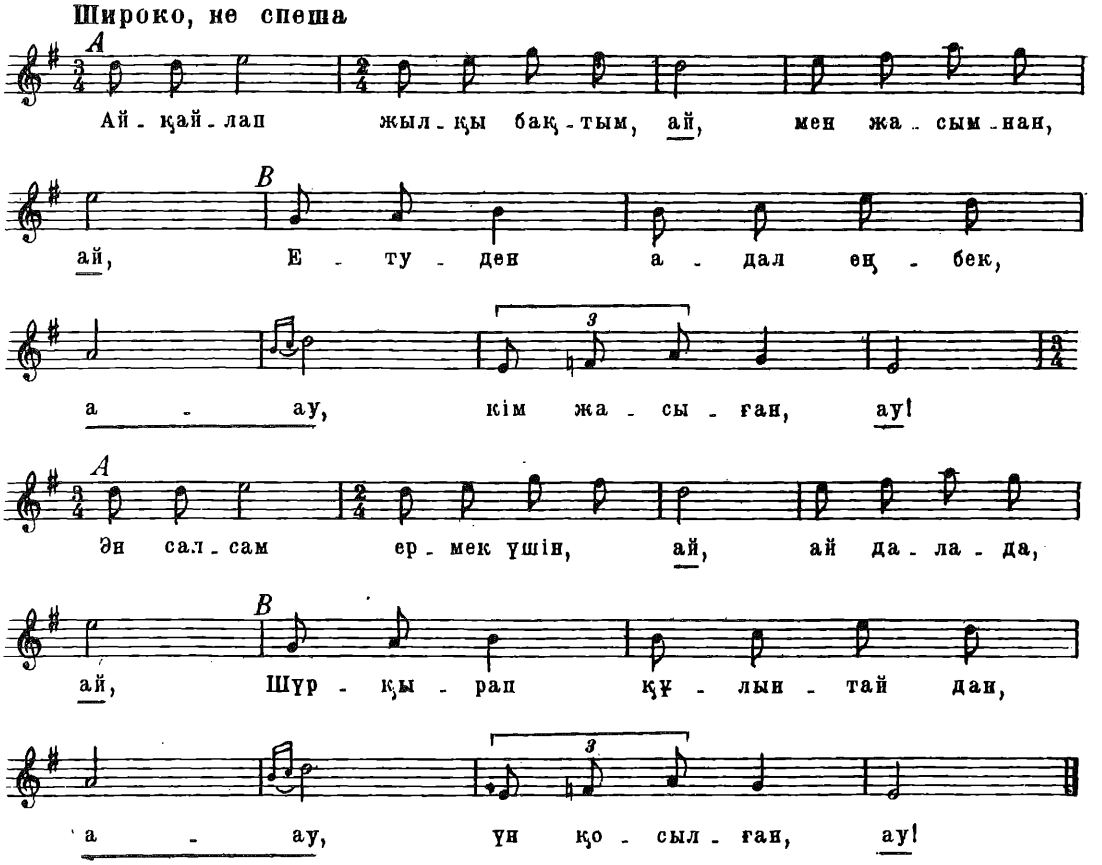
аны́ и на песни пастухов овечьих отар — койшы́ аны́. На долю женщины выпадали работа по дому и подсобные скотоводству занятия. Женские трудовые песни были связаны с доением домашних животных, приготовлением молочных продуктов, прядением и ткачеством, изготовлением войлока и ковров, с работой на ручной мельнице и на ступе при обработке проса. В обязанности женщин казашек входили, кроме того, разборка и сборка кибиток при перекочевках с места на место, сопровождавшиеся обычно пением. К области и мужского, и женского труда относились еще земледельческие работы — бахчеводство, садоводство и полеводство, также получавшие отражение в песнях.

«Жылкышы́ аны́» — «Песня табунщика» содержит характеристику производственного значения казахской пастушеской песни:

1

ЖЫЛҚЫШЫ ӘНІ
ПЕСНЯ ТАБУНЩИКА

Зап. Сулейманова



С громкой песней я стерег табун с малых лет,
Кто унывает, живя честным трудом?
Когда я запеваю для развлечения в степи песню,
Ко мне присоединяется жеребенок-однолетка с своим ржанием.

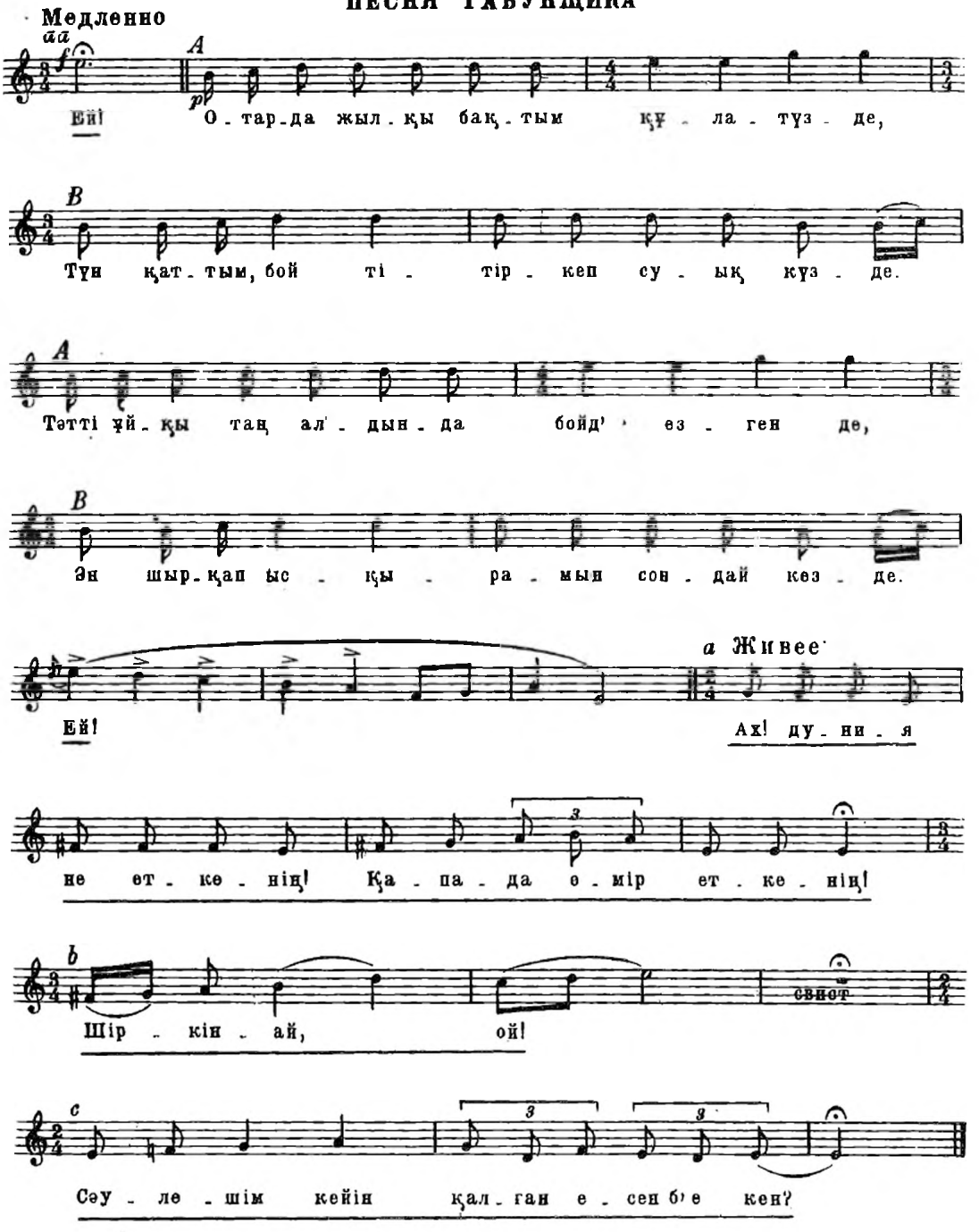
Основой другой «Песни табунщика» является социальная тема тяжести подневольного батрацкого труда, соединяющаяся с лирической темой воспоминания о милой. В припев к каждому куплету песни включается свист, как сигнал профессионально-производственного характера:

2

ЖЫЛҚЫШЫ ӘНІ

ПЕСНЯ ТАБУНЩИКА

Зап. А. Жубанова



Отарда жылқы бақтым құлатүзде,
Түн қаттым. бой тітіркеп суық күзде.
Тәтті үйқы таң алдында бойды өзгенде,
Эн шырқап ысқырамын сондай кезде.
Ах, дуния, не өткенің!
Капада эмір өткенің!
Шіркін-ай, ой!
Сәулешім кейін қалған есен бе екен?

Түседі еске сәулем сондай кезде,
Кедгендей өзі елестеп көзбе-көзге.
Жететін тілегіме күн бар ма екен,
Қайғы оты жас жүректі жаншып езбей.
Дуния ай, шіркін-ай!
Арманға жетер бір күн-ай!
Ахау-ай, ой!
Талқандап адыраны кетсем бе екен?

Далеко в степи я пас табун,
В холодные осенние ночи я мёрз.
Перед рассветом хотелось бы мне сладко заснуть,
Чтобы не спать, я насвистываю мелодию.
Ах! тяжёлая судьба, что ты со мной сделала!
В мучениях проходит жизнь!
О, дорогая!
О, милая, как она живёт вдали от меня?

И тогда я вспоминаю о своей милой,
Она будто стоит предо мной.
Когда же исполнится моё желание?
Печаль и тоска жгут моё сердце.
Ах! милая, как тяжела моя судьба!
Когда же исполнятся мои мечты?
Ахау-ай, ой!
Когда же кончатся мои мучения?

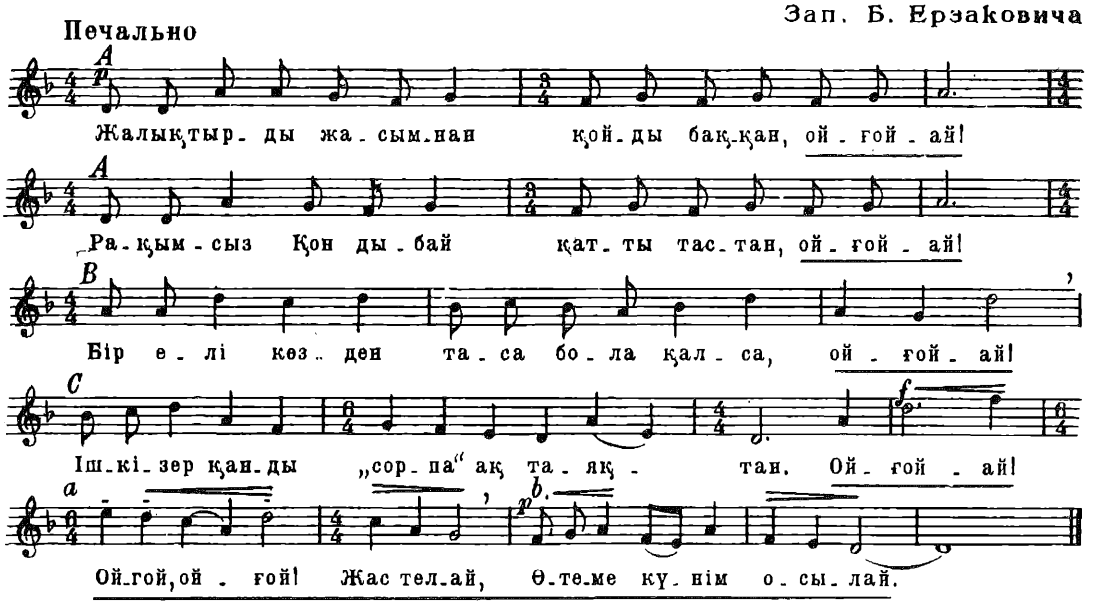
В «Песне пастуха» — «Койши аны» и социальная, и лирическая темы даны в еще более глубоком выражении:

3

ҚОЙШЫ ӘНІ

ПЕСНЯ ПАСТУХА

Зап. Б. Ерзаковича



Жалықтырды жасымнан қойды баққан
Рақымсыз Қондыбай қатты тастан.
Бір елі көзден таса бола қалса,
Ішкізер қанды „сорпа“ ақ таяқтан.
Ой-ғой-ай! Ой-ғой!
Жас тел-ай,
Өтеме күнім осылай!

Мен де білем жар сүйе жаныммменен,
Қыз Елжан қалай жүрсін мені менен.
Қой жүн шекпен денемді қотыр еткен,
Маған қарап күлгендей өткен-кеткен.
Ой-ғой-ай! Ой-ғой!
Жас тел-ай,
Өтеме күнім осылай!

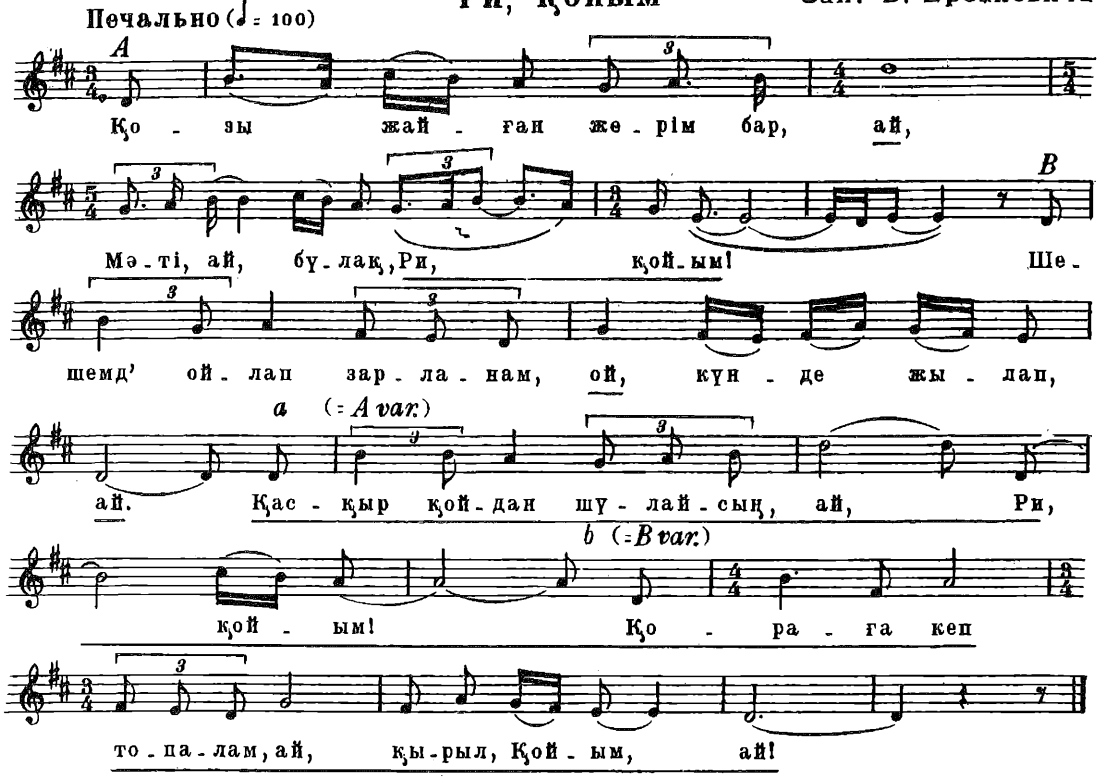
Утомительно с юных лет пасти овец,
Безжалостный Кондыбай равнодушнее камня
И если пропадет хоть одна голова,
Он палкой заставит есть кровавый суп.
Ой-гой-ай! Ой-гой!
Неужели так
Пройдет вся жизнь?

Я тоже умею любить всей душою,
Но как же пойдёт со мною девушка Ельжан,
Грубый чекмень до боли натер мое тело,
И все надо мною смеются прохожие.
Ой-гой-ай! Ой-гой!
Неужели так
Пройдёт вся жизнь?

Песня «Ри койым!», заглавие которой заимствовано из припева и представляет собой обращение пастуха к овцам, рисует картину безрадостной жизни мальчика, работающего у бая:

4

РИ, ҚОЙЫМ Зап. Б. Ерзаковича



Қозы жайған жерім бар Мәті бұлақ,
Ри, қойым!
Шешемді ойлап зарланам күнде жылап.
Қайырмасы: Қасқыр қойдан шұлайсын,
Ри, қойым!
Қораға кеп топалам қырыл,
Қойым, ай!

Тәңертеннен дірдектеп мен жүргенде,
Шешесі бар балалар жатыр сұлап.
Қайырмасы.

Қозыны айдап, өргізіп сайға барсам,
Талқан шекер татиды шайнап қалсам.
Қайырмасы.

Қозы иесі қуады „қу жетім" деп,
Шешемді айтып ән шырқап айғай салсам.
Қайырмасы.

Я пасу ягнят у Мати-булака,
Эй, мои барашки!
Вспоминая о матери, плачу каждый день.
Припев: Где-то воют волки,
Эй, мои барашки!
Чтоб вы, волки, сдохли,
Эй, барашки!

Хожу и мёрзну с утра до вечера,
А дети, у которых есть матери еще спят.
Припев.

Я ушел с ягнятами к реке,
Мне и отруби кажутся сладкими.
Припев.

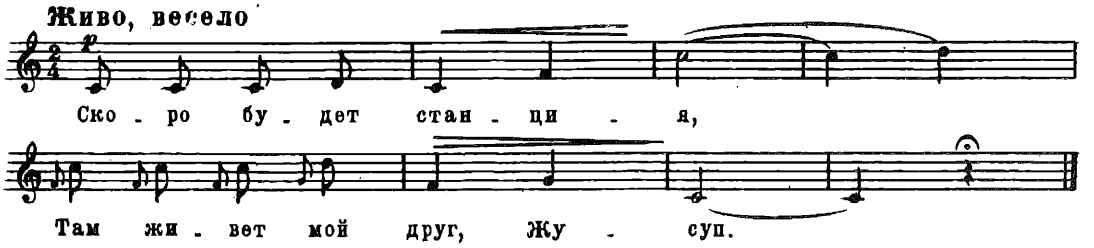
Хозяин отары гонит меня, называя меня лукавым сиротой,
Когда я запою песню о моей матери.
Припев.

Одной из наиболее ранних записей казахских трудовых песен является песня казаха-ямщика, работавшего на почтовом тракте Оренбург — Ташкент до проведения железной дороги. Запись сделана в 80-х годах прошлого столетия:

5

ПЕСНЯ ЯМЩИКА

Зап. А. Эйхгорна



По своему содержанию она принадлежит к типу песен-импровизаций, в которых певец передает свои непосредственные впечатления от картин природы, встречающихся ему на пути, свои мысли и думы, возникающие у него при этом:

Скоро будет станция,
Там живет мой друг, Жусуп.
Два тюри [1] в тарантасе слушают,
Как я коротаю время песней.

Вон летят два орла —
Один белый, а другой черный.
Если бы я был орлом,
Полетел бы я в Бухару.
У нашего старосты
Два ружья и жена.
А у меня ни жены, ни детей —
Жеребенок не может поднять на себе всадника.
Быстро вертятся задние колеса моего тарантаса,
А передние еще быстрее [2],
Если старик женится на молодой,
То он безрассудный человек.

[1] Тюря́ — начальник, чиновник.
[2] Передние колеса тарантаса меньше задних по своей величине.

Обрядовые песни казахов, как и других народов, можно разделить на две основные группы: семейные и производственные, отражающие трудовую общественную деятельность. К первым относятся, как их главные виды, свадебные и похоронные песни. Ко вторым же прежде всего так называемые календарные, отмечающие переломные моменты трудового года, а также песни — заклинания явлений природы, благоприятствующие успеху трудовой деятельности человека, как, например, призывы дождя в засуху и другие. К этому же виду принадлежат и лечебные песни.

Среди свадебных у казахов имеются: песни гостей — «жар-жар», песни — прощания невесты с родителями и с родным домом — «сынсу́» или «кыз сынсу» и песни при встрече невесты у юрты жениха — «беташа́р», что значит «раскрытие лица».

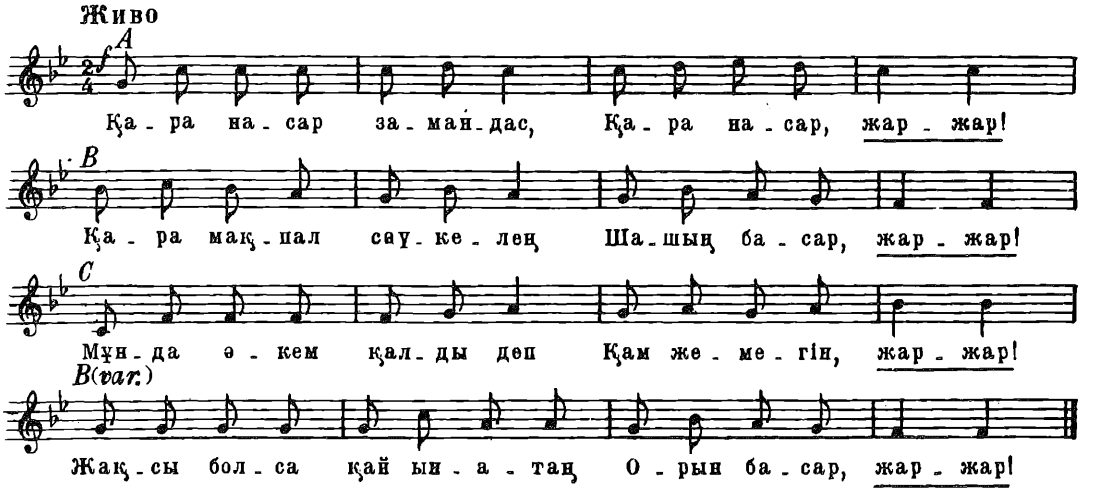
Песни жар-жар получают название от их постоянного ласкательно-любовного припева, обозначающего: «милый, милый!» или «милая, милая!». Поются они на свадебном пире попеременно группами мужчин и женщин. Содержание их чрезвычайно разнообразно, начиная от тем серьезного величального и наставительного характера до веселой шутки. Иногда в них встречается элемент спора и состязания в остроумии между группами родственников жениха и невесты. Для песен этого вида типично чередование 7- и 6-сложной стихотворных строчек с включением в последнюю из них постоянно повторяющегося 2-сложного припева «жар-жар!». Мелодический склад их близок к декламационному, как это видно из следующего образца песни:

6

ЖАР-ЖАР!

СВАДЕБНАЯ

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 22



Жігіттер:

Қара насар замандас,
Қара насар, жар жар!
Қара мақпал сәукелең
Шашың басар, жар-жар!

Девушки:

Кара насар[1], замандас,
Кара насар, жар-жар!
Бархатное са[2]укеле
Хорошо де[2]ит волосы, жар-жар!

[1] Кара насар - чёрная материя.

[2] Саукеле - головной убор замужней казахской женщины.

Мұнда әкем қалды деп
Қам жемегін, жар-жар!
Жақсы болса қайынатаң
Орын басар, жар-жар!

Не печалься,
Что здесь остается отец, жар-жар!
Если твой свёкор хорош,
Он заменит тебе отца, жар-жар!

Қыздар:

Есік алды қара су
Майдан болсын, жар-жар!
Ақ жүзімді көргендей
Айнам болсын, жар-жар!
Қайынатасы бар дейді
Көп жігіттер, жар-жар!
Айналайын әкемдей
Қайдан болсын, жар-жар!

Девушки:

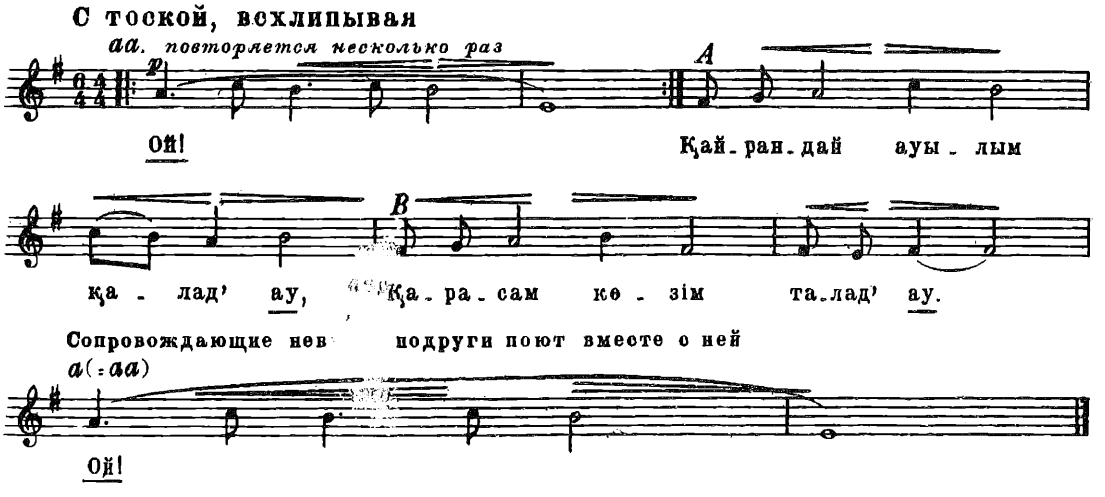
Пусть будет перед дверью
Чёрное озеро, жар-жар!
Пусть у меня будет зеркало,
Чтобы видеть свое белое лицо, жар-жар!
Многие джигиты говорят,
Что у меня есть свекор, жар-жар!
Он никогда мне не заменит
Милого отца, жар-жар!

Свадебные песни типа жар-жар и подобного же строения имеются у узбеков и у туркмен. Плачи невесты — сынсу выдержаны в духе причитаний и исполняются ею при прощании с родителями и отъезде в аул жениха. В их содержании часто отражается принудительный характер выдачи замуж казахских девушек в дореволюционное время. Это имеется и в приводимом образце прощальной песни невесты. Каждое двустишие текста песни начинается запевом с всхлипываниями и завершается его повторением, приобретающим теперь значение припева:

7

ҚЫЗ СЫНСУ
ПЛАЧ НЕВЕСТЫ

Зап. Б. Ерзаковича



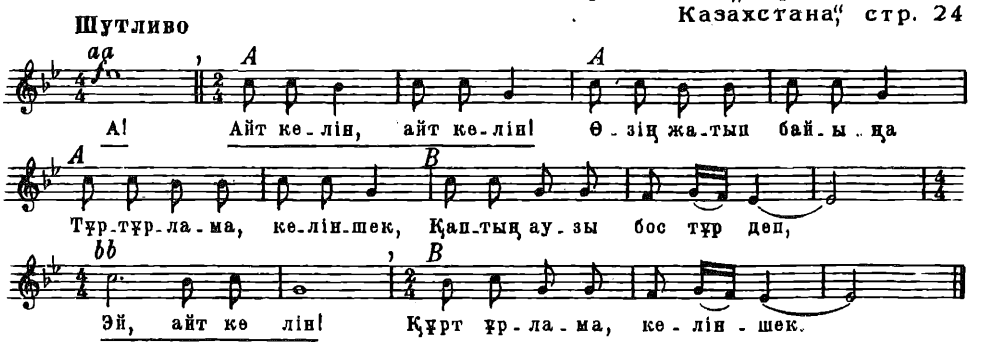
Қайрандай аулым қалады,	Оставляю я свой прелестный аул,
Қарасам көзім талады.	Устали мои глаза не в силах насмотреться на него.
Еркелеткен аулым-ай,	О, мой аул, где меня баловали!
Заманым қандай болады?	Что готовит мне будущее?
Жүруші едім ағалап,	Жила я, уважая старших,
Ағайында паналап,	Мои родные заботились обо мне.
Паналап жүрген басымды	Но вот меня, так любившую их,
Малға да сатты бағалап.	Они продали за скот.
Ақ үйге салған дүдеге,	Додеге[1] украшает белую юрту,
Ақ тұйғын ілген бедене,	Белый сокол на лету схватил перепёлку.
Өз елімнен кеткен соң,	О, как я буду жить,
Көргенде күнім немене.	Когда покину родимый край?
Тақыя тіктім шым кесте,	Вышила яркие узоры на тюбетейке,
Шым кесте емес сұм кесте,	Но они стали для меня темными.
Еркелеткен аға екен,	Старший мой брат, который меня ласкал,
Жеткізбей бердің он беске.	Отдал меня замуж, не достигшую пятнадцати лет.

Для свадебных песен вида бет-ш а р, исполняющихся при входе невесты в юрту жениха, типичен речитативный склад терме (о нем будет сказано позднее). В них излагаются обращаемые к невесте поучения о том, как она должна вести себя, входя в семью мужа:

8

БЕТАШАР
РАСКРЫТИЕ ЛИЦА

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 24



[1] Додеге - аппликация на отдельных прямоугольных кусках войлока, прикрепляемых вокруг юрты к верхней наружной её стороне.

Өзің жатып байыңа
Тұр-тұрлама, келіншек,
Қаптың аузы бос тұр деп
Құрт ұрлама, келіншек.

Жұрт алдында сымпаңдан
Қақаңдама, келіншек,
Үйге түскен түйені,
Бақаңдама, келіншек

Ауыз-басың сүйреңдеп
Өсек айтпа, келіншек,
Үлкендердің алдынан
Аттап өтпе, келіншек.

Если ты ещё не встала с постели,
Не говори мужу: вставай!– невестка,
Если мешок открыт,
Не кради из него курт,[1] невестка

Перед людьми
Не заносись, невестка,
Верблюда, попавшего в дом,
Не привязывай там, невестка.

Не увлекайся сплетнями,
Уважай старших, невестка,
Не зазнавайся
Перед старшими, невестка.

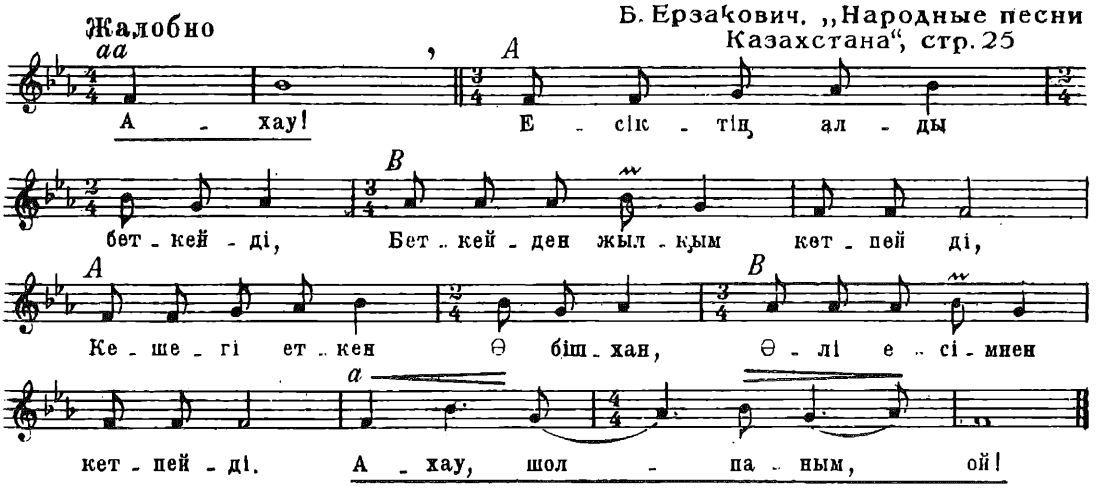
Похоронные и поминальные плачи—«жоктáу» близки по своему музыкальному содержанию к причитаниям невесты. Они также начинаются, перемежаются и заканчиваются горестными восклицаниями, рыданиями и складываются из коротких выразительных по мелодике попевок, чаще распевных, чем речитативных. Приводимый пример жоктау принадлежит к виду плачей, исполняемых профессиональными плакальщицами, что видно из четкого и выработанного строфного строения его текста:

9

ЖОҚТАУ

ПОХОРОННЫЙ ПЛАЧ

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 25



Есіктің алды беткейді,
Беткейден жылқым кетпеді.
Кешегі өткен Әбішхан
Әлі есімнен кетпейді.
А-хау, шолпаным, ой!

Перед дверью равнина,
С равнины не уходят мои лошади.
Вчера умерший Абишхан
Живёт в моей памяти.
Ахау, о, моя звезда!

[1] Курт - высушенное шариками кислое молоко.

Әбішхан кетті-ау бел асып,
Белінде белбеу жарасып.
Жарасқаны құрсын-ай,
Күлімхан қалды-ау адасып.
А-хау, шолпаным, ой!

Есіктің алды күрке еді,
Күркені жауып бүркеді.
Кешегі өткен Әбіштің,
Топырақ бетін бүркеді.
А-хау, шолпаным, ой!

Абишхан прошёл путь своей жизни,
Пояс, стягивавший его талию, хорошо ему шёл
Но что пользы от этого пояса,
Если Кулимхан осталась одинокой!
Ахау, о, моя звезда!

Перед юртой стоял шалаш,
А его залило дождём.
Умершего Абишхана
Засыпала земля.
Ахау, о, моя звезда!

Разнообразие видов казахских обрядовых песен не исчерпывается описанными образцами. Можно упомянуть еще о новогодних поздравительных песнях типа колядок, исполнявшихся во время весеннего праздника нового года — наурыза, издавна широко отмечавшегося народами Средней и Передней Азии и приуроченного затем ко времени мусульманского праздника рамазана.

Из старинных казахских лечебных обрядов можно назвать «бедик», который сопровождался пением песен заклинательного характера девушками и молодыми женщинами, садившимися около больного в два ряда друг против друга.

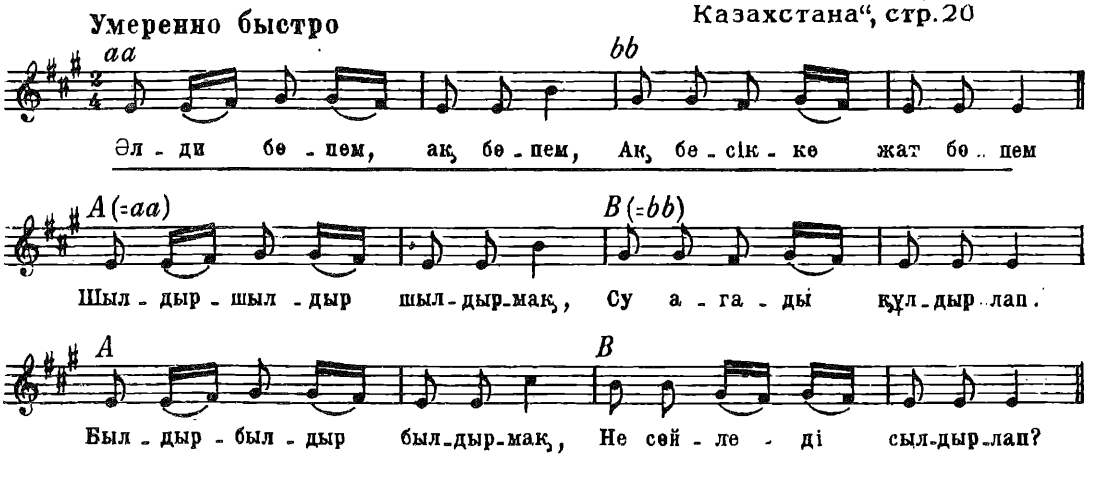
Бытовые песни, к которым относятся колыбельные, детские, лирические (любовные, семейные и песни о природе), шуточные и другие, представляют собою наиболее обширный раздел казахского народного песенного творчества. По своему содержанию они тесно соприкасаются с песнями других жанров, что очень обогащает их. Главным и наиболее богатым по содержанию видом казахских бытовых песен являются, как и у других народов, лирические песни. В них получают особенно широкое развитие мелодика и куплетная форма в большом многообразии ее видов, т. е. те основные черты, которые отличают в музыкальном отношении собственно песню от эпического сказа и связанных с ним речитативных форм.

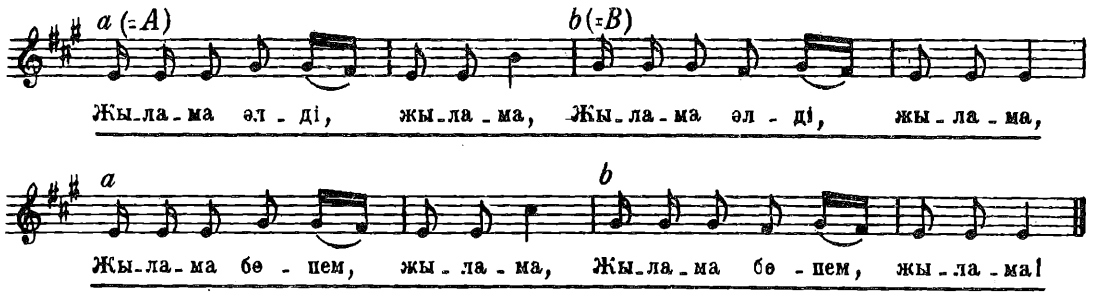
Среди казахских бытовых песен колыбельные и детские представляют собой один из ранних по своему происхождению слоев музыкального творчества, и в этом отношении они близки к жанрам трудовых и обрядовых песен. Такова, например, «Колыбельная песня» — «Бесик жыры»:

10

БЕСІК ЖЫРЫ
КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 20





Баю-бай, малютка, баю-бай,
Ложись в белую колыбельку.
Журчит вода в ручейке,
Поет она в ручейке.
Гремит-гремит погремушка,
О чем она говорит?

Припев:

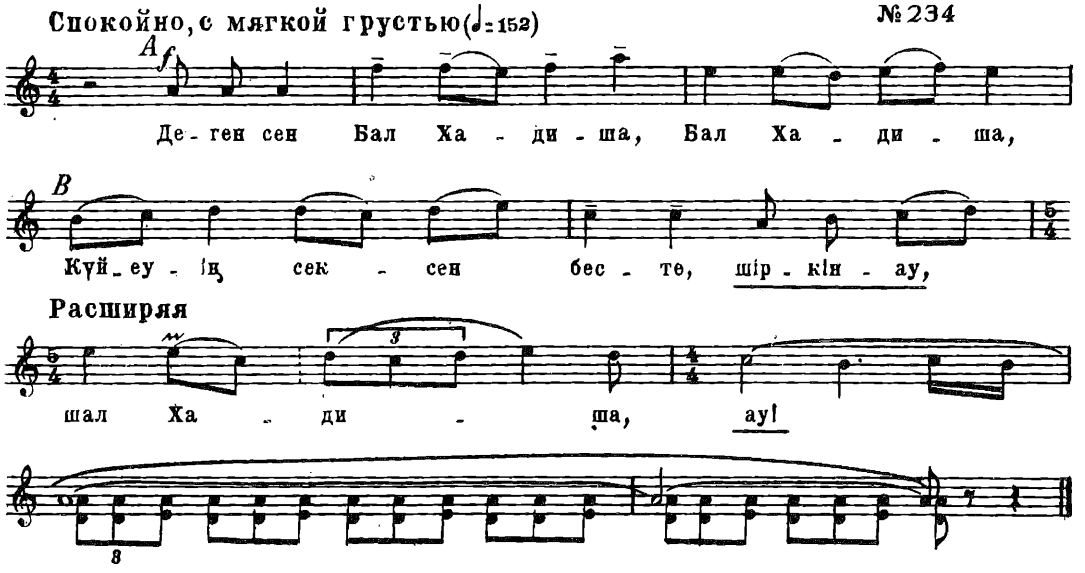
Не плачь, баю-бай, не плачь,
Не плачь, баю-бай, не плачь.
Не плачь, малютка, не плачь,
Не плачь, малютка, не плачь!

Примером лирической песни простейшего строения может служить «Бал Хадиша́» — «Медовая Хадиша». В ней юноша-джигит выражает свои жалобы на безнадежность любви к избранной им девушке из-за препятствий бытового и семейного характера:

11

БАЛ ХАДИША
МЕДОВАЯ ХАДИША

А. Затаевич. „500 песен", №234



Деген сен Бал Хадиша, Бал Хадиша,
Күйеуің сексен бесте,-шал, Хадиша.
Өкеңе ол өлгенше рызасың,
Беріпті теңін тауып, бар Хадиша.

Жапанга жалғыз біткен сен бір шынар,
Қонуга мен ақ сұңқар болган құмар.
Арада талай кезең толып жатыр,
Ей қалқа! Ғашық көңілім қашан тынар.

Известна ты, Медовая Хадиша, Медовая Хадиша,
Мужу восемьдесят пять лет, он старик, Хадиша.
Благодари до самой смерти своего отца,
Что он нашёл тебе такого мужа, Хадиша.

Ты-одинокий чинар в степи,
На который я, белый сокол, жажду сесть.
Но на пути у нас много препятствий.
Моя милая, когда же успокоится моя влюблённая душа!

Образцом же широко напевной лирической является песня «Ардак», получившая свое название от имени девушки, в честь которой она сложена. Содержание этой песни чрезвычайно образно. Оно связано с широкой картиной степной охоты на коне с ловчими птицами и борзыми собаками.

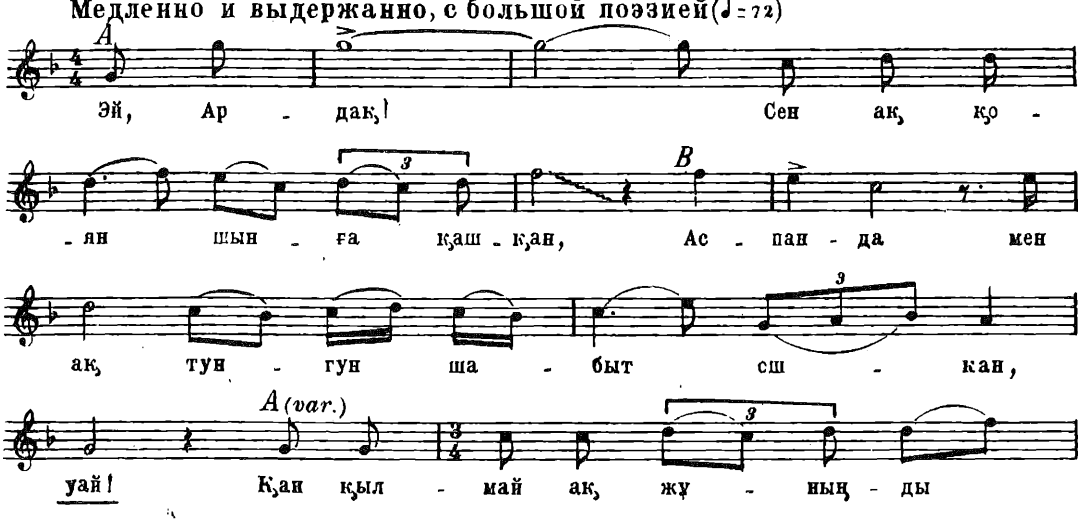
При развитии сюжета в тексте песни использован трижды прием повтора основного образа, причем в каждой новой строфе он дается в новом освещении. В этом можно видеть один из примеров связи поэтических приемов казахов и киргизов. Текст песни «Ардак» красочен и выразителен. И столь же ярко и выразительно ее музыкальное содержание:

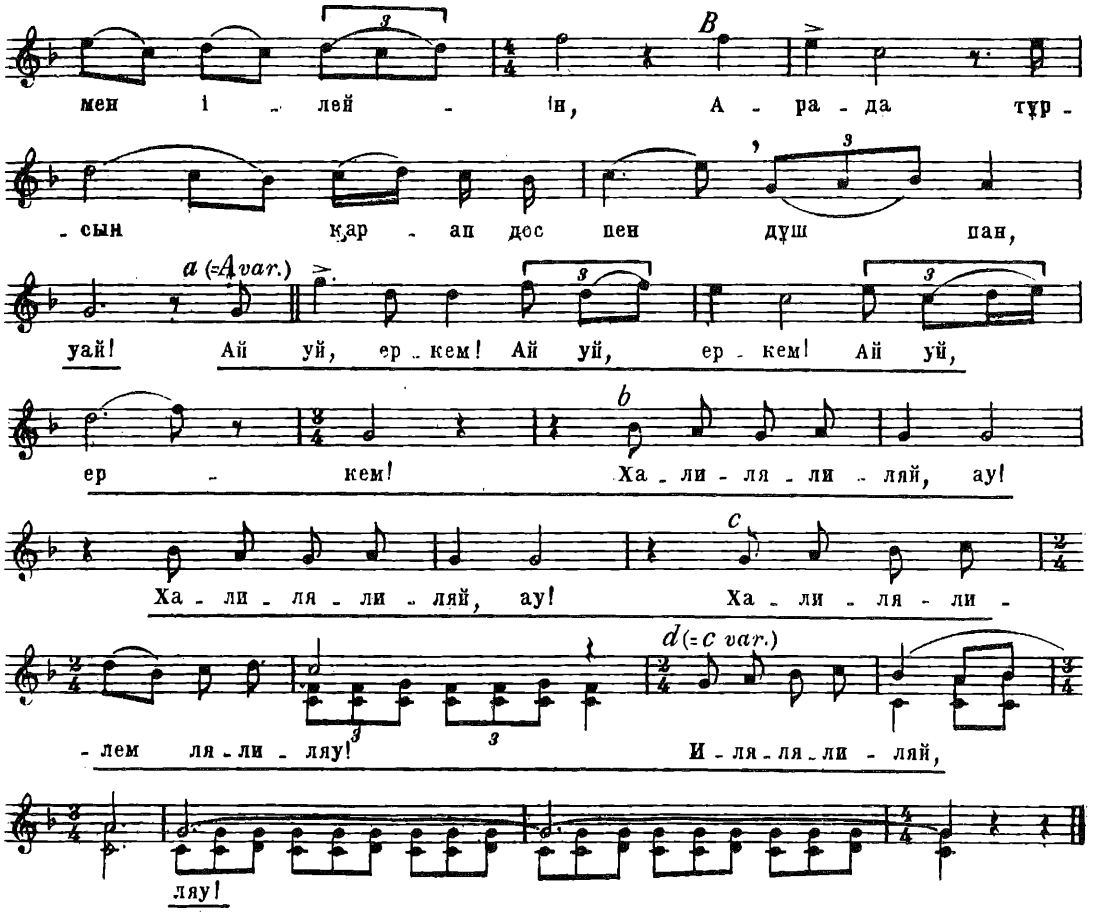
12

АРДАК

АРДАК

А. Затаевич. „500 песен", №102





Эй, Ардак! Сен ақ қоян шынға қашқан,
Аспанда мен ақ тұнгун шабыт ошкан.
Қан қылмай ақ жүныңды мен ілейін,
Арада тұрсын қарап дос пен дұшпан!

Қайырмасы:

Ай-уй, еркем!
Халиляли-ляй, ау!

Эй, Ардак! Сен ақ қоян секектеген,
Қолымда бір тазым бар жестектеген.
Көңілімде үш үйқтасам бармай менің,
Айрылып сен қалқадан кетед деген!

Қайырмасы.

Эй, Ардак! Сен ақ қоян жұмарланған,
Бұлдырап көз шінде мұңарланған.
Жолыңда жаным құрбан етер едім,
Көнлімде бір тыңдырсаң құмарланған!

Қайырмасы.

Ах, Ардак! Бежишь ты в долине как белый зайчик.
В облака полетел я соколом
Шерсть твою белоснежную не запятнаю кровью,
А схвачу тебя осторожно. Пусть любуются друзья и враги!

Припев:

О, ты! Моя шалунья!
Халиляли-ляй, ау!

Ах, Ардак! Ты зайчик беленький, прыгунок!
Я борзую на поводке веду с собою.
В глубоком сне я верил,
Что ты не покинешь меня, моя нежная!

Припев.

Ах, Ардак! Ты зайчик беленький, кругленький,
Еле видимый глазу в неясной дали.
Я готов пожертвовать своею жизнью,
Если ты хоть на миг уступишь желанию моего сердца!

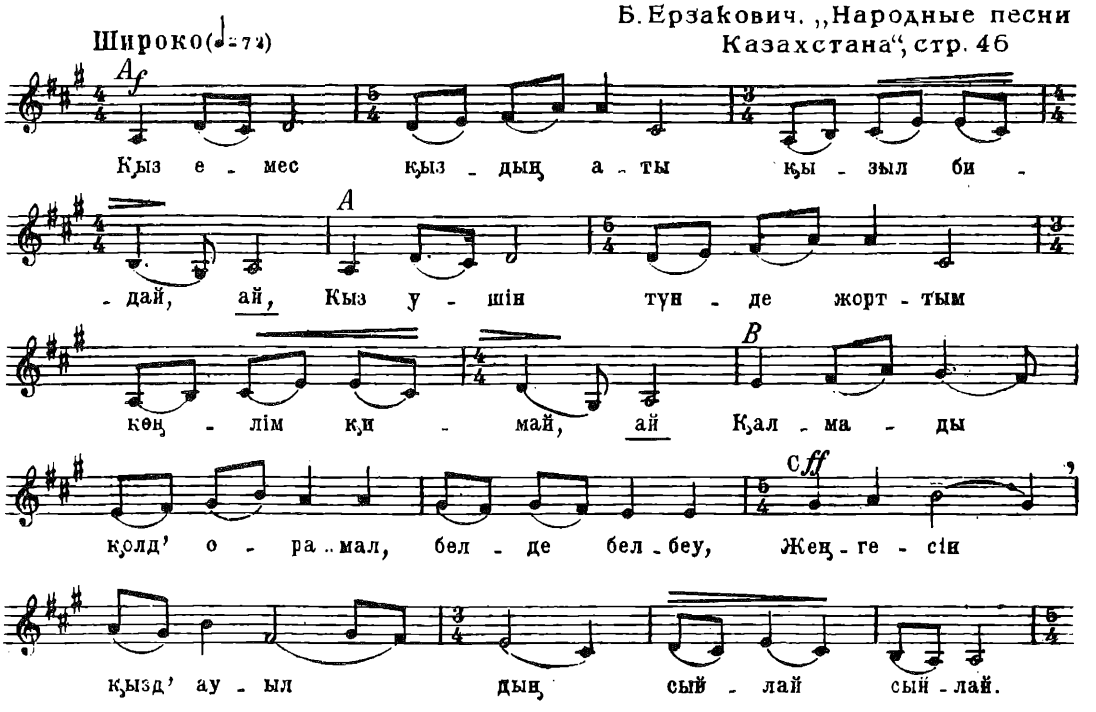
Припев.

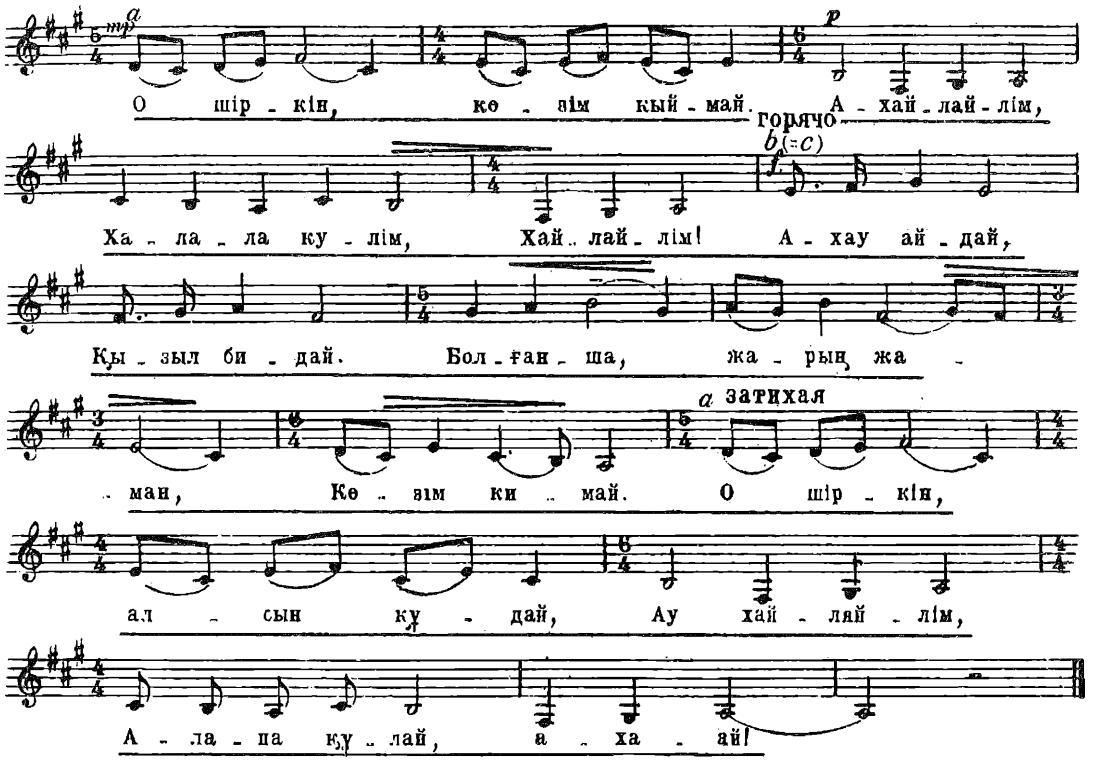
В песне «Қызыл бидай» — «Красная пшеница» наряду с выражением сильного лирического чувства имеются моральные наставления. Ее образы связаны с земледельческим и садоводческим трудом:

13

ҚЫЗЫЛ БИДАЙ
КРАСНАЯ ПШЕНИЦА

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 46





Қыз емес қыздың аты қызыл бидай,
Қыз үшін түнде жорттым көңілім қимай.
Қалмады қолда орамал, белде белбеу,
Жеңгесін қызды ауылдың сыйлай-сыйлай.

Қайырмасы:

О, шіркін, көзім қыймай!
Ахайлайлім,
Халала кулім,
Халайлім.
Ахау айдай
Қызыл бидай.

Болғанша, жарың жаман,
Көзім қимай.
О, шіркін, алсын құдай,
Ау хайляйлім,
Алапа құлай, аха-ай!

Қыз емес қыздың аты қызыл алма,
Жаманға тең болмайтын көзің салма
Түйеше бойға сеніп боскқа қалған,
Үйренбей өнер-ғылым кейін қалма.

Қайырмасы.

Девушку называют красной пшеницей,
Ради неё я ночами мчался, душа не терпела.
Не осталось у меня ни пояса, ни платочка,
Всё раздарил я золовке девушки.

Припев:

Девушку называют красным яблочком.
Не будь парой плохому, и не смотри на него.
Не будь обманутой подобно верблюду, понадеявшемуся на свой рост,
Стремись к знаниям, не отставай.

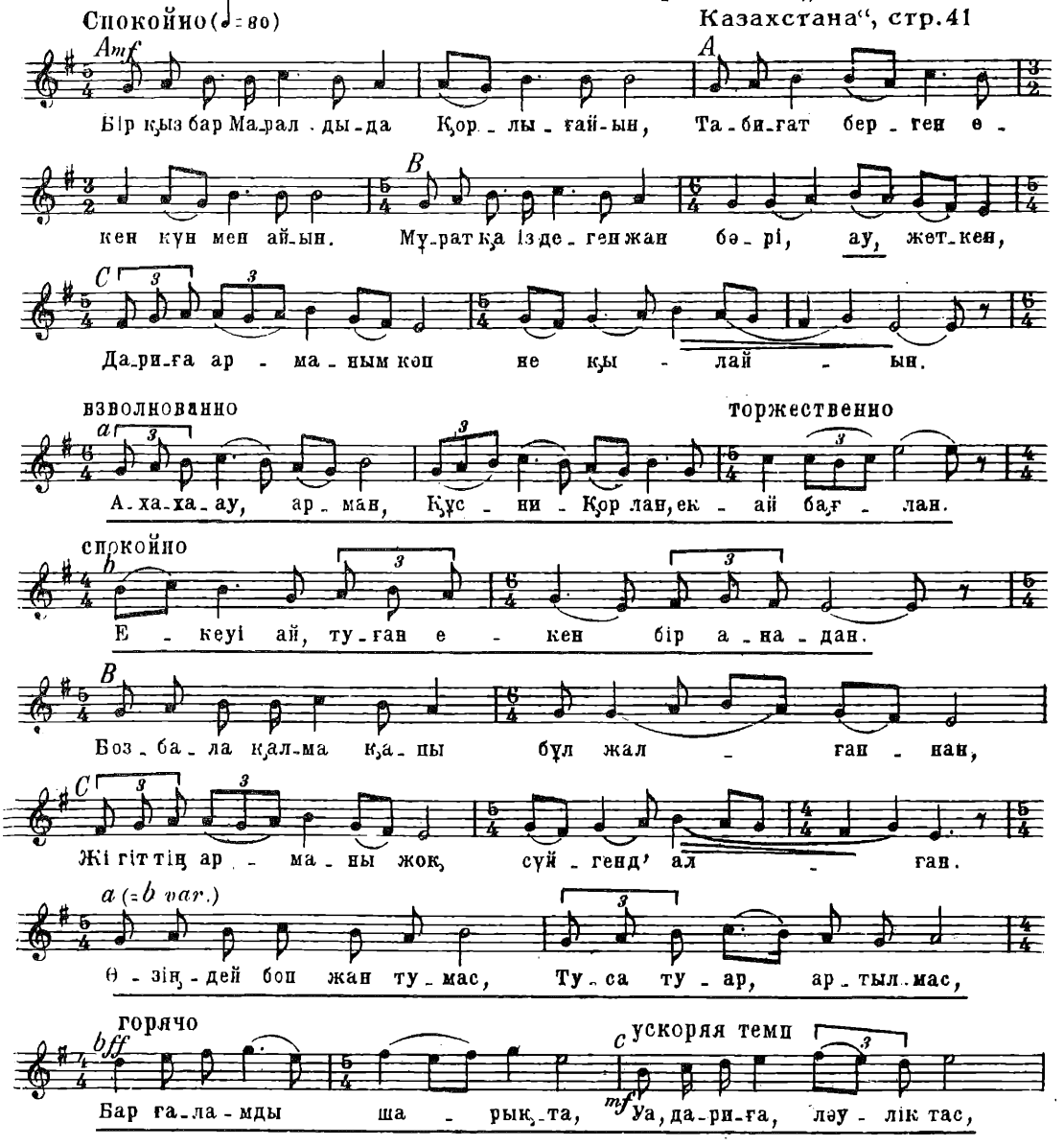
Припев.

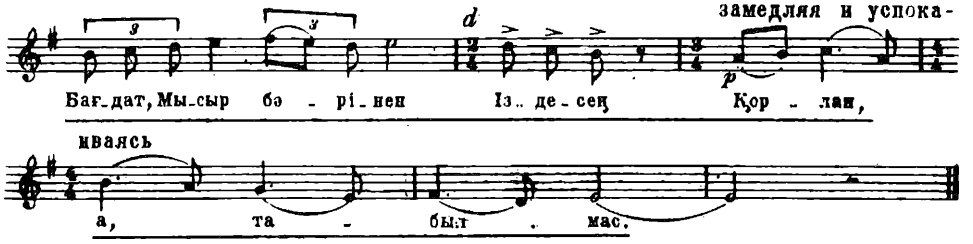
Примером особенно широко развитой куплетной формы является популярная лирическая песня Еста́я Беркимба́ева (1863—1946) «Хорла́н», записанная от самого автора, которому она принесла в казахском народе широкую славу. В этой песне, воспевающей красоту девушки Хорлан, автор пользуется образами казахской природы и кочевого скотоводческого быта. Встречающиеся в ней упоминания названий отдаленных стран навеяны литературными источниками:

14

ҚОРЛАН
ХОРЛАН

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 41





Бір қыз бар Маралдыда Қорлы-ғайын,
Табиғат берген екен күн мен айын,
Мұратқа іздеген жан бәрі жеткен,
Дариға арманым көп не қылайын.

Қайырмасы:

Ахау арман,
Құсни, Қорлан!
Екі-ай баглан
Екеуі туған екен бір анадан.

Бозбала қалма қапыл бұл жалғаннан,
Жігіттің арманы жоқ сүйгенді алған.

Қайырмасы:

Өзіңдей боп жан тумас,
Туса туар, артылмас,
Бар ғаламды шарықта,
Уа дариға ләулік тас.
Багдад, Мысыр, Шын-Машын
Іздесем Қорлан табылмас!

Есть в Маралды девушка Хорлан-гайын,
Природа одарила её красотою солнца и луны.
Кто ищет, тот всегда найдёт своё счастье,
Много у меня желаний, о, судьба!

Припев:

О, судьба!
Хусни и Хорлан--
Их двое,
Обе родились от одной матери.

О, юноша, не будь обманут,
Ты должен жениться на любимой.

Припев:

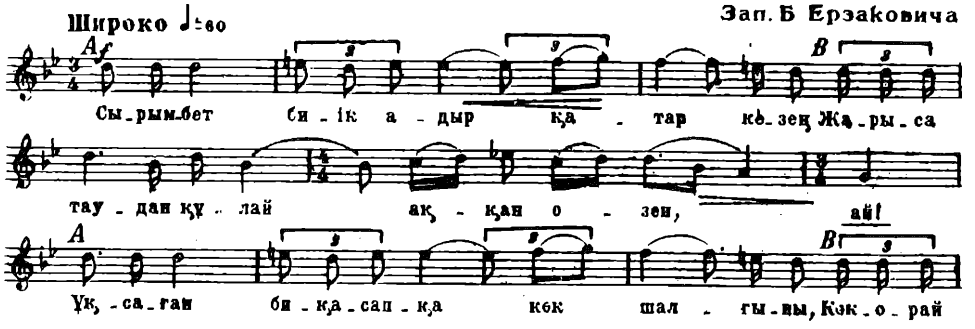
Нет такой, как ты,
Может и родилась, но не лучше тебя.
Перечитал я все книги,
Но для меня судьба как камень.
В Багдаде, в Египте, верно,
Девушки как Хорлан не сыскать.

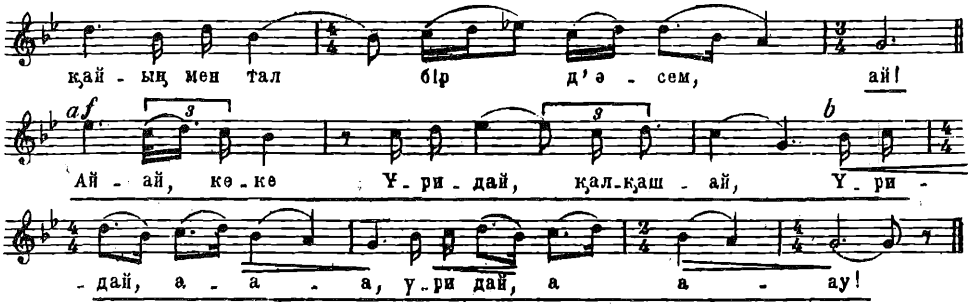
Из лирических песен о природе можно привести замечательную по поэтическому описанию горного пейзажа песню «Сырымбет»:

15

СЫРЫМБЕТ

СЫРЫМБЕТ





Сырымбет биік адыр қатар кезең,
Жарыса таудан құлай аққан өзен.
Үксаған биқасапқа көк шалғыны,
Көкорай қайың мен тал бір де әсем.

Қайырмасы.

Ай-ай, көке үридай, қалқаш-ай,
Үридай, үридай!

Мөп-мөлдір сынапқа ұсар бұлақ аққан,
Маңында үш түрлі көл шалқып жатқан.
Топырағы бейне мақпал егінге жай
Шырайы әдемі жер күліп жатқан.

Қайырмасы

Сырымбет – ряд высоких холмов,
Извиваясь между ними бежит быстрая речка.
Лужайка, как пестрый халат,
Как красивы кустарники, берёзы и тальник.

Припев.

Чистая вода в ручье как ртуть,
Рядом три широких озера полные воды.
Чернозём, готовый к посеву, как чёрный бархат,
Улыбается мне прекрасная земля.

Припев.

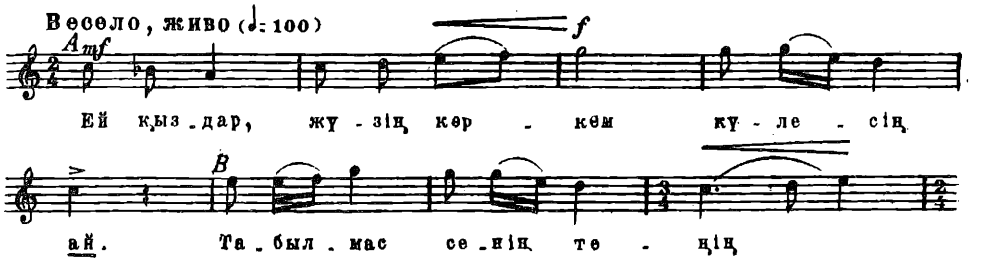
Среди бытовых песен казахов, как и многих других народов (киргизов, узбеков, таджиков, армян, азербайджанцев), популярна форма диалогов, носящих название айтыс о в, т. е. песен, в которых исполнители поочередно «переговариваются» друг с другом, соревнуясь между собой в остроумии и находчивости. Эти песни имеют различное содержание. У молодежи они носят чаще всего любовно-лирический характер, включают иногда элемент шутки, насмешки. У акынов форма айтыса принимает вид состязаний в мастерстве владения стихом и борьбы поэтическими средствами на общественной и идеологической основе между представителями передового и реакционного направлений.

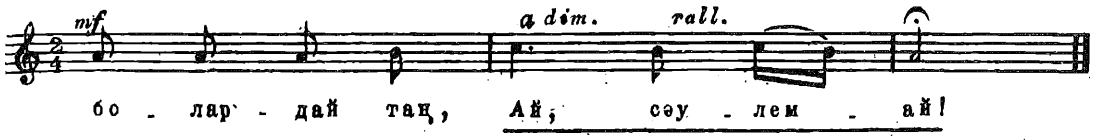
Тексты казахских диалогических песен обычно складываются импровизационно в форме народных четверостиший. В музыкальном отношении диалоги отличаются полунапевным, полуречитативным складом и отливаются в куплетные формы простого строения. Оба исполнителя пользуются обычно одним напевом, варьируя его при многократных повторениях. Вот запись такой песни-диалога между джигитом и девушкой, сделанная в 80-х годах прошлого столетия:

16

АЙТЫС

АЙТЫС Зап. А. Эйхгорна





Эй, красивые девушки, звóнок ваш смех.
Ты краше утренней зари,
О, моя милая!

Одна из наиболее ранних записей текста песенного диалога опубликована в 30-х годах прошлого века [1]:

Джигит

Черные брови не сурмены,
Привязали вы меня к себе.
Я люблю верно тебя,
Отгоняешь ты меня.

Девушка

Давай, давай овса лошади,
То пеший на дороге не останешься.
Отдай скотину за девку,
То век с ней не расстанешься.

Джигит

Я сильно в тебя влюбился,
Позволь мне с тобою поиграть.

Девушка

Молоденек, молоденек для игры,
Лошадь упади тебе на шею.
Бросился ястреб на уток,
На стадо, стадо большое.

Джигит

Я сам болен весь,
И еда на ум нейдет.

Диалогическая форма исключительно популярна в песенном творчестве казахов. Об этом имеется следующее свидетельство, относящееся к 70-м годам прошлого века.

«Содержание их (песен в форме диалога.— *В. Б.*) имеет предметом состязание разговаривающих, большею частью мужчины и женщины, в остроумии. Кто-нибудь из них задает другому загадки и разные мудреные вопросы, и тот должен ответить на них, причем иногда отвечающий выставляется чрезвычайно ловким и удачно выпутывается из всех затруднений... а иногда попадается впросак и окончательно запутывается. Последнее наиболее часто приходится на долю ходжи [2], учившегося, как излагается в песнях, в Бухаре и вступившего в разговор с девушкой, которая ему нравится. Неподдельный комизм во всей силе высказывается и в злобе ходжи, который уже в конце спора не знает, что отвечать, и начинает наконец браниться, и в метких насмешках девушки над его важностью, ханжеством, белой чалмой и проч.» [3].

Близки по своему общему складу к айтысам казахские шуточные и сатирические песни. Они просты по форме, четки по ритму. Текст в них построен короткими стихотворными строчками. Ярким примером сатирической песни является широко распространенная в Казахстане песня известного акына Жаяу-Мусы (1836—1929) «Кульбай бай», в которой он осмеивает скупость бая Кульбая:

---

[1] А. Левшин. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсакских орд и степей. СПб., 1832, ч. III, стр. 137—138.

[2] Ходжи — получивший образование в духовной мусульманской школе.

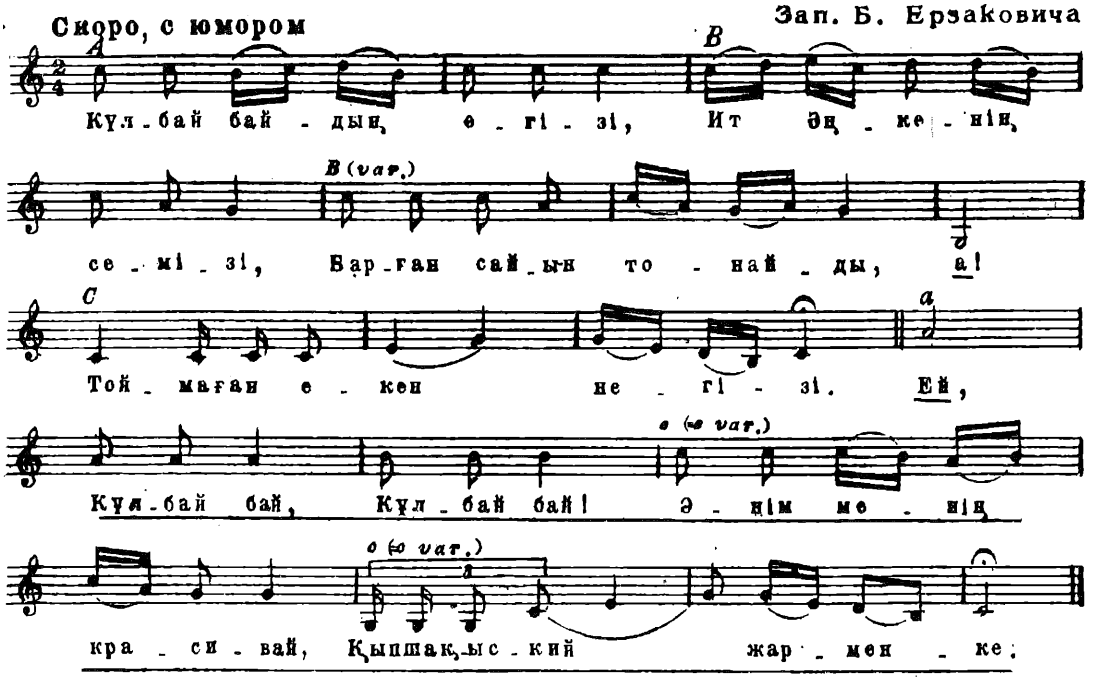
[3] М. Готовицкий. О характере киргизских песен. «Записки Туркестанского отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. I. Ташкент, 1879.

17

ҚҰЛБАЙ БАЙ
КУЛЬБАЙ БАЙ

Скоро, с юмором

Зап. Б. Ерзаковича



Құлбай байдың өгізі,
Ит Әнкенің семізі.
Барған сайын тонайды,
Тоймаған екен негізі.

Қайырмасы:

Ей, Құлбай бай!
Әнім менің красивай!
Қыпшақыский жәрменке!

Құлбай байдың іргесі,
Бұзаудың сіргесі.
Биттері тыйын болса,
Шыдатпайды бүргесі.

Қайырмасы.

Құлбай байдың ешкісі,
Күйеуі келді бес кісі.
Шешесі иттік етсе де,
Қыздарының естісі

Қайырмасы.

Кульбай бай как бык,
Жирная Анке [1] как собака.
Как приедешь к ним — обокрадут,
До сих пор не насытились.

Припев:

Ах, Кульбай бай!
Моя песня красивая!
Кипчакская ярмарка!

В хлеву бая Кульбая
Теленок ходит в намордник.
Хотя вши у них спокойные,
Но от блох нет терпенья.

Припев.

У Кульбай бая есть козлы,
Приехало к нему пять зятьёв.
Дочери его умницы,
А их мать как собака.

Припев.

1 Сноха Кульбая.

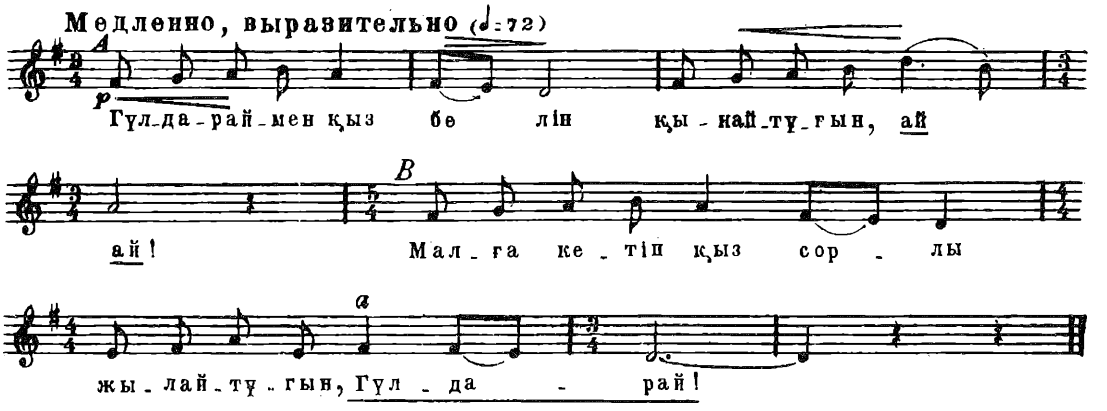
Тематика социального протеста глубоко пронизывает дореволюционное казахское народное песенное творчество различных жанров. Особенно яркое выражение она получает в трудовых и сатирических песнях, а также в лирических семейных и в плачах невесты. Песни двух последних видов широко развивают тему протеста женщины-казашки против бытового и семейного угнетения. В песнях же социального протеста социальная тематика является главной и основной. По своему складу песни эти близки к лирическим, но по эмоциональному содержанию — суровому, иногда горестному, часто драматическому и гневно-обличительному — отличаются от них, что ярко сказывается и в характере их исполнения.

В речитативно-напевной песне «Гулдарай!» — «О, мои цветы!» выражен протест против насильственной выдачи замуж девушек. По своему мелодическому складу песня близка к плачу невесты.

18

ГҮЛДАРАЙ!
О, МОИ ЦВЕТЫ!

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 163



Гүлдараймен қыз белін қынайтұғын,
Малға кетіп қыз сорлы жылайтұғын,
Гүлдарай!
Аузы қыйсық болса да малым бар деп,
Бай баласы аруды сурайтұғын,
Гүлдарай!

Мен де бірі жылаған көп әйелдің,
Қашан ғана өзгерер ғұрпы елдің,
Гүлдарай!
Жатқа малша сатылып кетіп барам,
Тек бұйырсын топырағы туған жердің,
Гүлдарай!

Цветами, бывало, девушки туго опоясывались,
Проданные за скот бедные девушки много лили слёз.
О, цветы!
Хоть у него рот и кривой, но сын бая,
Кичиться своим богатством и хочет выбрать самую красивую.
О, цветы!

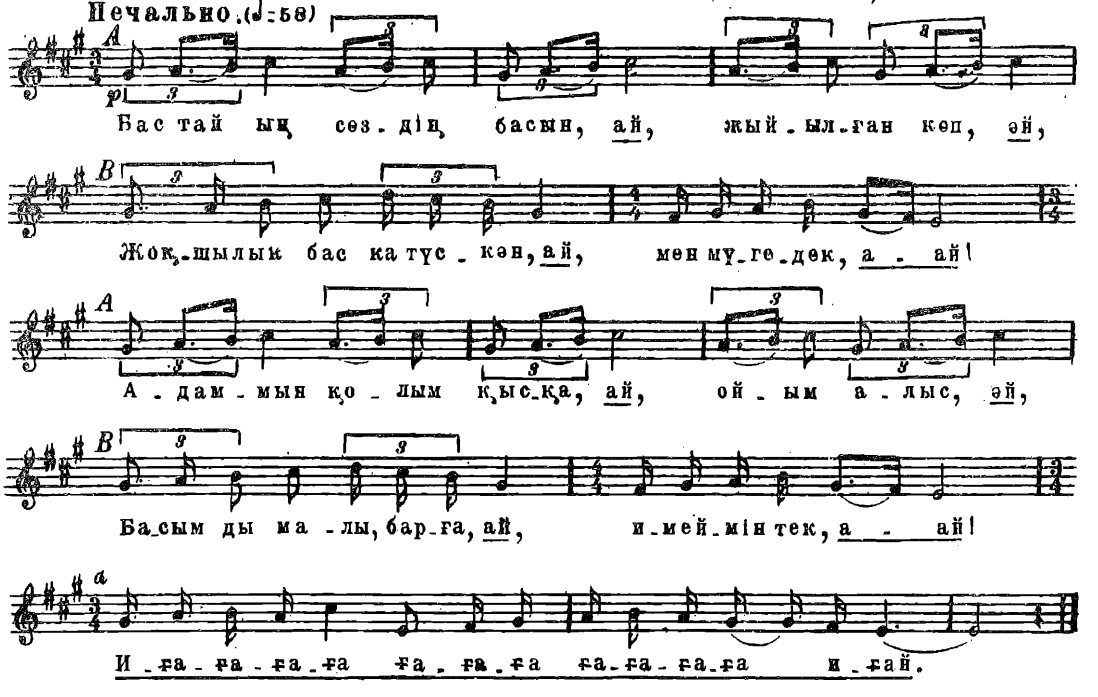
Я одна из тех многих женщин, что лили слёзы,
Когда же изменится этот старый обычай?
О, цветы!
Ухожу к чужому, как проданная скотина,
Быть бы мне похороненной на родной земле, когда я умру.
О, цветы!

Песня «Бердыбек», получившая название от имени ее автора, содержит протест против тяжелых условий жизни казахов при дореволюционном феодально-патриархальном строе, когда трудящихся всегда могла ждать нищета и когда свободно не могло звучать правдивое слово. Песня призывает, «если только можно — ни перед кем не сгибаться!»:

19

БЕРДІБЕК
БЕРДЫБЕК

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 27



Бастайын сөздің басын жыйылған көп,
Жоқшылық басқа түскен мен мүгедек.
Адаммын қолым қысқа, ойым алыс,
Басымды малы барға имеймін тек.

Шырқайын әнге салып жүз күбылтып,
Сейлейін ишаратпен судай тынып.
Жаманға айтқан сөзің болар шығын,
Ондайға шаман келсе білме сынық.

Начну рассказывать вам, люди:
Я стал нищим как бессильный калека.
Я щедр, но я связан,
Имей я силы — ушёл бы далеко.

Спою я вам песню на разные лады,
Скажу вам иносказательно потихоньку:
С недостойными не трать понапрасну слов,
Если только можешь — ни перед кем не сгибайся!

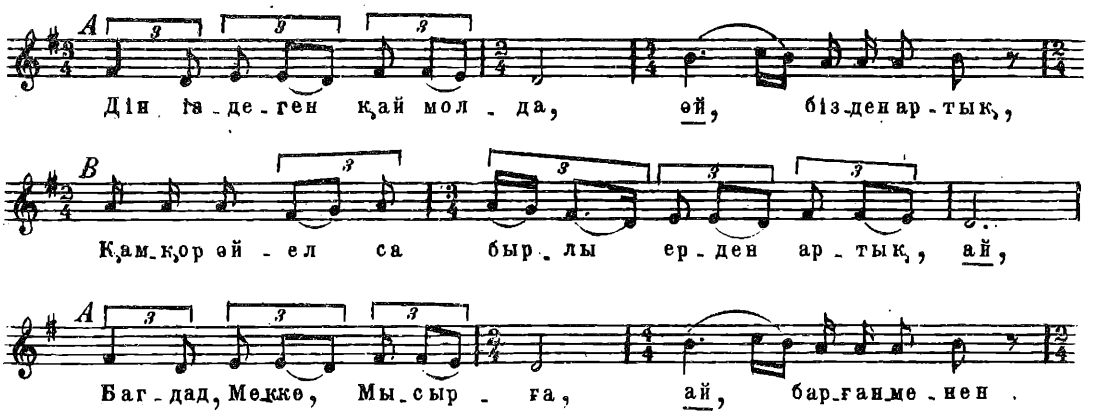
Казахский народ всегда знал настоящую цену лицемерному и показному благочестию, ханжеству и лжи мулл и выявлял свое презрительное отношение к ним в обличительных песнях. Одной из них является песня «Багдад», говорящая о нравственном ничтожестве служителей мусульманского религиозного культа:

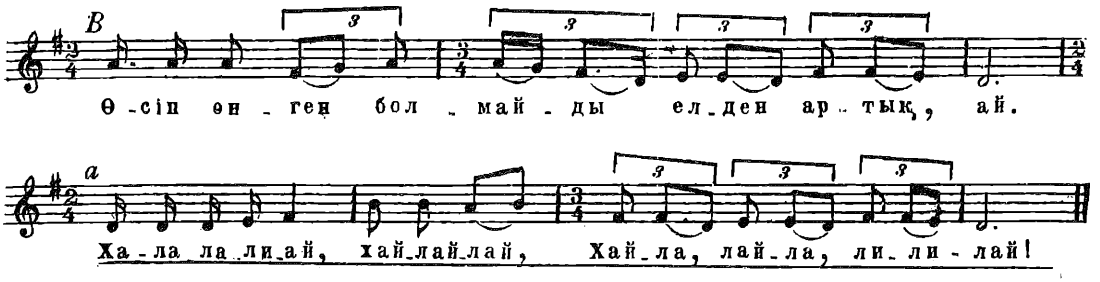
20

БАҒДАД
БАГДАД

Спокойно (♩=60)

Зап. Б. Ерзаковича





Какой мулла, говорящий, что он предан религии, лучше нас?
Заботливая женщина лучше беспечного мужчины.
Сколько я ни ездил в Багдад, в Мекку, в Египет,
Нет лучшей жизни, чем на родной земле.

Из песен социального протеста в связи с подъемом народно-освободительного движения казахского народа развиваются песни социально-освободительной и национально-освободительной борьбы, выражающие несгибаемую волю трудового народа и его передовых представителей к свержению своих эксплуататоров и иноземных захватчиков и к восстановлению попираемых ими человеческих прав трудящихся масс. О песнях народно-освободительной борьбы будет сказано позже.

Ознакомление с жанрами казахского народного творчества дает нам конкретные примеры его высокого развития от ранних и более простых видов, главным образом, обрядовой и трудовой песни до широко разработанных форм лирической песни, связанных со спецификой казахского народного песенного стиха.

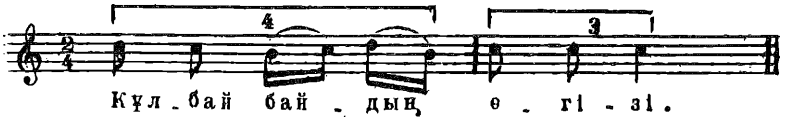
Развитие стиховой ритмики в казахской народной песне

Основными видами стихотворных строк казахского песенного текста являются 7-сложная и 11-сложная строчки.

Первая из них применяется в ранних трудовых, обрядовых, колыбельных, детских, а также в скорых шуточных и сатирических песнях. Вторая же — в лирических и других песнях глубокого содержания. Оба эти вида стихотворных строк часто усложняются в казахской песне вставками дополнительных слогов, восклицаний и целых слов, увеличивающих слоговой состав строчек и фактически ведущих к созданию новых строчных ритмических образований. Аналогию этому мы наблюдали и в киргизском песенном творчестве.

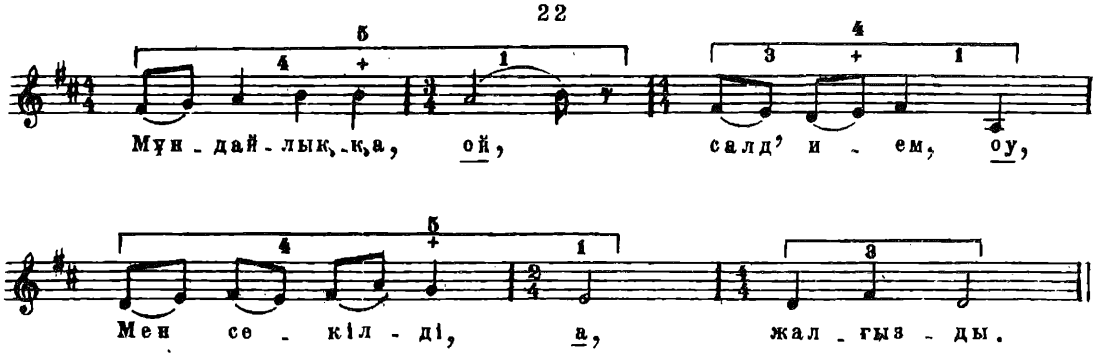
7-сложная стихотворная строчка у казахов обычно применяется как хореическая с возможным делением ее на две группы в 4+3 слога:

21



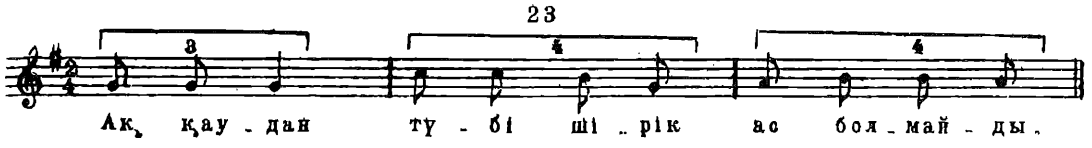
Случай слогового расширения казахской 7-сложной строчки путем вставки в нее восклицательных слогов мы видим в следующем примере, где первая строчка расширяется до 9-ти слогов: (4+1)+(3+1), а вторая — до 8-ми слогов: (4+1)+3 слога:

22



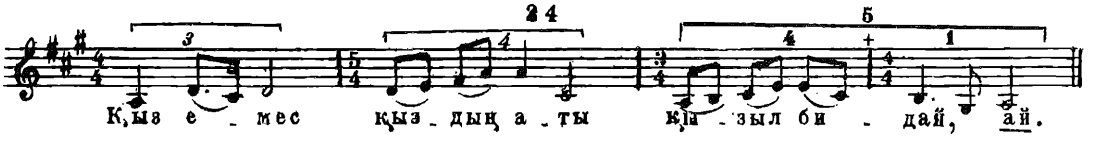
Наиболее употребительной в казахском песенном творчестве является 11-сложная стихотворная строчка. В то время, как у большинства народов 11-сложная строчка складывается как хореическая из трех слоговых групп в 4+4+3 слога или же из двух групп в 6+5 слогов, 11-сложная казахская песенная строчка состоит чаще всего из трех групп: 3+4+4 слога, что является яркой национальной особенностью казахской народнопесенной ритмики:

23



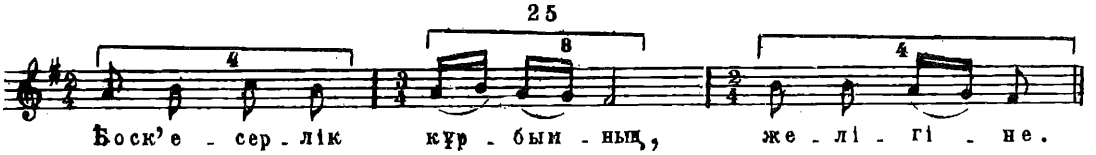
Как это видно из только что приведенного примера, последний слог строчки этого строения обычно приходится на слабую долю такта. Для того, чтобы получить окончание такой строчки на сильной доле, что особенно важно для заключительного построения куплета, в казахской песне обычно применяется прибавка дополнительного восклицательного слога, как в следующем примере:

24

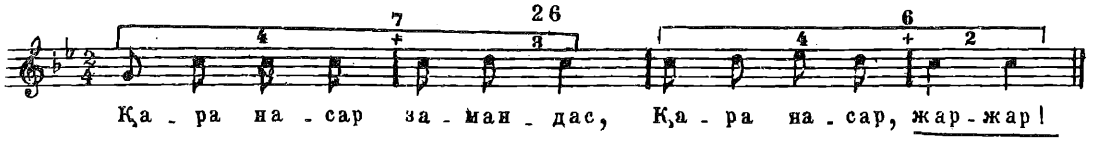


Встречаются иногда случаи и такого внутреннего слогового строения 11-сложной строчки: 4+3+4 слога:

25



Для казахских свадебных песен «жаржар» (см. № 6), как об этом уже говорилось, типична ритмика, возникающая при чередовании стихотворных строчек в 7 и 6 слогов с их делением на группы в 4+3 и 4+2 слога:



Рассмотренные виды стиховой ритмики казахских песен в их многообразном применении при мелодико-ритмическом распеве дают богатейшие возможности для развития музыкальной ритмики. Особую свободу ритмо-мелодического творчества мы наблюдаем в песенных припевах, связанных со свободным слоговым строением текстов и с использованием в них приемов виртуозной вокализации.

В казахском, как и в киргизском народном стихе происходит элизия последней гласной предыдущего слова, если следующее слово начинается также с гласной буквы, например, вместо:

колда орамал

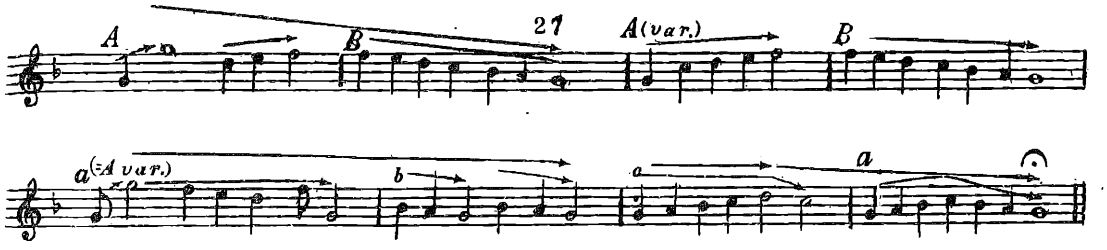
произносится:

колд' орамал.

Мелодика казахских песен

Текстовая стихотворная основа казахской народной песни, содержащей как короткие, так и длинные строчки, создает большие возможности для свободного развития мелодики — от коротких простых речитативных фраз до широких напевных построений. Мелодика казахской песни возникает как эмоционально-насыщенная декламация песенного текста, черпающая свой интонационный склад в характере народной разговорной речи. В своих напевных линиях она достигает высокой степени выразительности.

Для казахской народной песни характерны два основных типа мелодического движения: а) нисходящий и б) восходяще-нисходящий. Чаще всего оба эти типа мелодического движения применяются во взаимопереплетении, как в песне «Ардак» (№ 12), высотная мелодическая «кривая» которой здесь приводится:



Что касается мелодий нисходящего типа, то они обычно начинаются с громкого протянутого вступительного возгласа на верхней границе диапазона—в широко развитых построениях с октавы или с ноны,—после чего идет постепенный спуск к тонике, на которой мелодия и получает свое завершение.

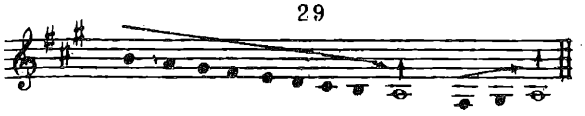
Ладовая основа казахской народной песни

Основой казахской народной песни служит система диатонических ладов: мажорных — миксолидийского, ионийского и минорных—эолийского, дорийского, фригийского, а также, в некоторых случаях, ладов пентатонной гаммы. В ранних видах казахского песенного творчества, как в обрядовых и других песнях, преобладают узкообъемные лады с диапазоном не шире сексты. Изредка встречаются в этих песнях, как, например, в свадебной «Беташар» (№ 8), и узкообъемные пентатонные ладовые образования:

В развитых куплетных песнях широко употребителен ладовый и мелодический диапазон октавы и ноны от нижней тоники. В отдельных случаях применяются и более широкие диапазоны. При этом

иногда захватываются и тоны «вводного тетрахорда» лада (V, VI и VII ступени), имеющего своим верхним тоном нижнюю тонику лада, как в песне «Қызыл бидай» (№ 13), сочиненной в ионийском ладу:

29



Иногда пентатонные образования широкого объема встречаются и в мелодически развитых песнях.

Большинство казахских народных песен одноладовы, но в ряде случаев в них применяются и хроматизированные лады, возникающие при переходе из одного лада в другой с той же тоникой. Так, например, переход из ионийского лада в миксолидийский вызывает смену большой септимы малой. В мелодиях миксолидийского лада иногда в нижней октаве повышается VII ступень при сохранении малой септимы в верхней октаве:

30

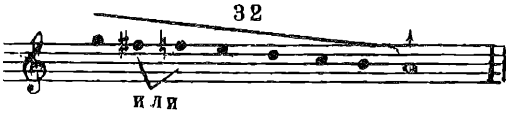
В минорных ладовых образованиях имеются следующие случаи хроматизации основного лада:

а) повышение терции в эолийском ладу:

31

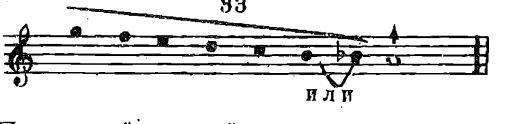
б) смена дорийского лада эолийским:

32



в) смена эолийского лада фригийским:

33



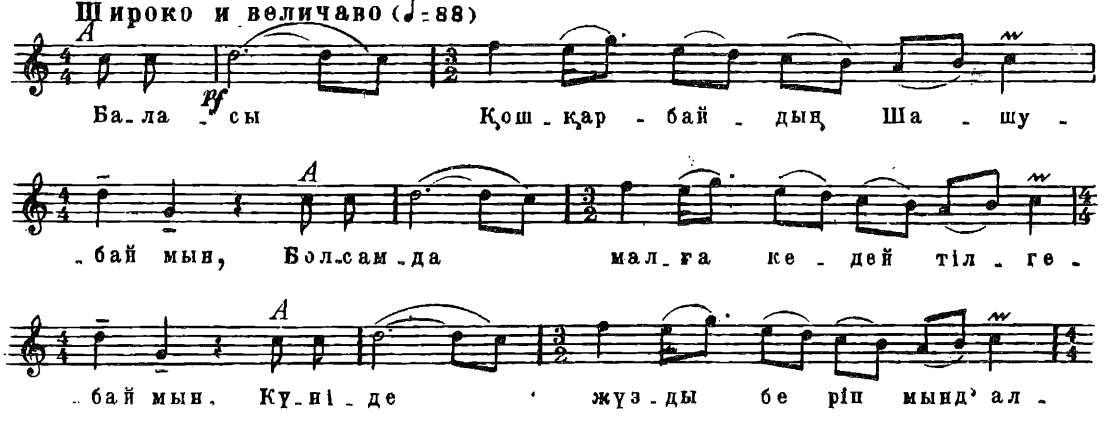
Последний случай чаще всего встречается в кадансах натурального минора и выражается в понижении его II ступени, как в обеих «Песнях табунщика» (№№ 1 и 2).

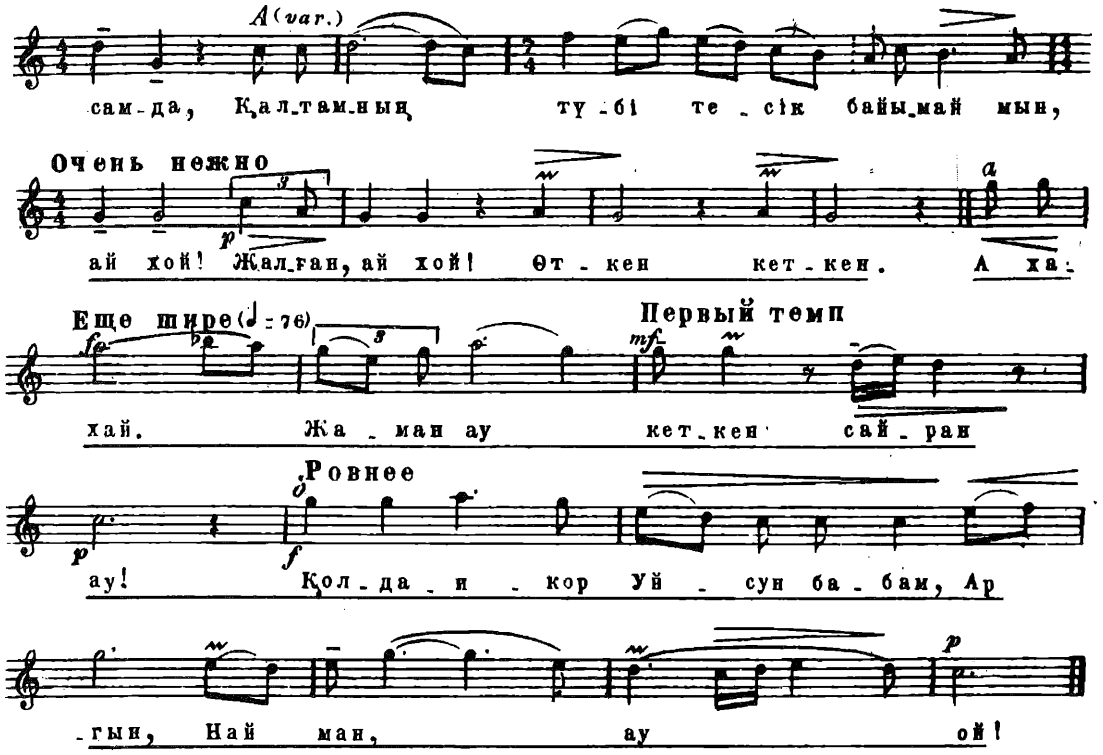
Наряду со всеми только что приведенными видами ладовой переменности при единстве тоник в казахской музыке имеются и образцы ладовых модуляций в настоящем значении этого слова, т. е. наличие переходов из одного лада в другой со сменой тоники. Пример такой модуляции можно видеть в «Песне Шашубая» — «Шашубайдың аны». В ней основное содержание куплета дано в миксолидийском ладу G-dur, а припев — в миксолидийском же ладу C-dur:

34

ШАШУБАЙДЫҢ ӘНІ

А. Затаевич. „500 песен“, №185





Сын Кошкарбая Шашубай — мое имя,
Беден скотом, но одарен я словом.
Если даже за сто рублей я получу тысячу, все равно не разбогатею!
У меня ведь карман дырявый.
О, судьба!
Плохое ушло, миновало.
О, мои предки,
Уйсун, Аргын, Найман!

Формы казахской народной песни

Основной стихотворной строфой казахского народнопесенного творчества является четверостишие с рифмовкой строк: *аába*, т. е. тот вид строфы, который широко употребителен у народов Средней Азии, Закавказья и у некоторых народов Поволжья.

Четная строчная конструкция этих строф служит основой для образования преимущественно двухчастных песенных куплетных форм, как: а) полустрофной двухчастной формы типа:

AB,

так и б) полностроfной двухчастной формы более распространенного типа — «двухчастной репризной формы»:

ABCB

и других ее видов.

Преимущественное употребление двухчастных куплетных форм в казахской народной песне не исключает применения в ней и одночастной или однострочной формы типа многократно повторенного

A.

Основной особенностью структуры казахских песенных форм является широкое развитие в них припевов, обычно, контрастного строения по отношению к содержанию куплета. Припевы часто достигают больших размеров и имеют в этом случае строение куплетных форм.

Остановимся на некоторых примерах. Так, «Песня Шашубая» (№ 34), будучи в своей основе одночастной типа:

AAAA,

усложнена присоединением к ней широко развитого мелодически припева двухчастного строения:

ab.

В песне «Кызыл бидай» (№ 13) припев имеет трехчастную форму:

aba.

В песне «Ардак» (№ 12) припев имеет строение полностроfной двухчастной формы:

abcd.

Отметим несколько структур, более редко встречаемых в казахских народных песнях. Их возникновение связано с развитием и обогащением мелодики в полностроfных двухчастных формах.

Из возможных видов таких форм, применяемых в казахской народной песне, следует упомянуть:

а) форму с внутренним строением:

AABC,

примером чему может служить песня «Койшы аны» (№ 3) или же песня «Кызыл бидай» (№ 13);

б) форму со строением:

ABBC,

образец — песня «Кульбай бай» (№ 17);

в) форму следующего строения:

ABCC

в песне «Боз торгай» — «Жаворонок» (№ 58).

Песенные куплетные формы у казахов образуются не только на основе одной строфы текста. В некоторых случаях возникают еще более широкие двухчастные формы, объединяющие в одно музыкальное целое две полные строфы песенного текста. Одним из примеров такой широкой куплетной формы с внутренним строением:

I. *AABC+II. DEBC+abcd*

является песня «Хорлан» (№ 14). Две ее части, заключаемые припевами, представляют собою как бы два самостоятельных куплета с общим основным мелодическим содержанием.

Кроме припевов, в казахских песнях встречаются также запевы. Они обычно состоят из длительно и громко протянутых тонов в высоком регистре, исполняемых на короткий текстовой возглас, и как бы предназначены для привлечения внимания слушателей к началу исполнения песни (см. №№ 2, 7, 9 и другие).

Казахские местные песенные стили

Обширные пространства, занимаемые казахским народом, различие условий быта, а также языковых диалектов у отдельных больших групп населения Казахстана — все это способствовало возникновению местных песенных стилей, развившихся на единой национальной основе и выражающих черты национального характера народа в целом.

Отличаясь на всей территории Казахстана своеобразными особенностями своего склада — широкой напевностью, богатством оттенков выражения чувства и связью с интонациями народной разговорной речи,— казахское песенное творчество сохраняет и различия местных стилей. Песни юга Казахстана — Семиречья, Приаралья, берегов Сыр-Дарьи — отличаются простотой строения форм, четкостью ритма и ясностью эмоционального склада. На западе — в Зауралье, на берегу Каспийского моря — получают развитие, с одной стороны, лирика с широкой распевностью мелодики и, с другой — речитативные формы терме. Наконец, в центральном Казахстане необходимо отметить особое богатство интонационных средств музыкального выражения, широту мелодики и сложность строения куплетных форм. Все это свидетельствует об огромных и богатейших сокровищах песенного творчества, накопленных казахским народом за многовековой период его существования.

Эпическое творчество казахов

Эпос казахов

Зародившись в глубокой древности еще у предков казахов, как их неписанная, устно передаваемая героическая история, эпос казахского народа за многие века своего развития менял свое содержание, обогащаясь новыми историческими событиями. Первоначально он имел вид вокального сказа без инструментального сопровождения, как и у киргизов, позднее стал исполняться под аккомпанемент на ко-

бы́зе и затем домбре. В том виде, в каком казахский эпос становится известным нам (с начала XIX в.), он не является единым по своему содержанию, как киргизский цикл «Манас», а распадается на ряд сказаний о различных героях. В этих сказаниях большое место занимает романически-любовная тематика, насыщенная подробностями бытового характера. Иногда любовная тема даже становится ведущей, и сказания приобретают черты лирической или лирико-драматической поэмы, новеллы и романа, отдаляясь от своей эпической первоосновы.

Переход от раннего вида эпоса к более позднему и к сказам романического характера приводит у казахов к изменению и самой формы сказаний. Сплошная речитативная декламация эпического повествования сменяется чередованием прозаических описаний обстановки действия и вокального исполнения с инструментальным сопровождением эпизодов, в которых передаются речи действующих лиц. Иногда это исполнение оживляется вставкой инструментальных интерлюдий. Стихотворные эпизоды даются в речитативной форме терме, а также в более развитых песенных куплетных формах.

Исторической основой казахского эпоса являются, главным образом, события XV в. — времени сложения казахской народности и XVII в. — периода тяжелой борьбы с джунгарами-калмыками.

Зародившись и развиваясь первоначально как подлинно народное творчество, выражавшее народную идеологию, казахский эпос за время своего существования в условиях феодально-патриархального строя приспособлялся господствующей верхушкой для защиты своих классовых интересов. В силу этого, в противоположность демократическим, возникали аристократические, феодально-байские, антинародные по содержанию редакции эпических сказаний. И в то время как народ создавал образы героев-воинов, защитников родной земли от иноземных захватчиков и трудящихся от их угнетателей, в сказах с феодально-байской идеологией восхвалялись действия жестоких завоевателей и поработителей народов. К числу эпических произведений с демократической идеологией можно отнести народную редакцию сказания о Камба́р-баты́ре — бедняке охотнике, защитнике трудового народа, кормильце шестидесяти семейств, победителе калмыцкого хана Карама́на.

Среди эпико-новеллистических сказаний или лирических поэм у казахов большой популярностью пользуются сказания «Козы́-Корпе́ш и Бая́н-Слу», «Кыз-Жибе́к» и «Айма́н и Шолпа́н».

Содержание лирической поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Слу», записанной для Пушкина во время его работы над материалами крестьянской войны под предводительством Пугачева (1773—1775), следующее: отец Баян-Слу — Караба́й и отец Козы-Корпеша — Сарыба́й подружились на охоте и поклялись сочетать ожидаемых ими детей браком, если у одного родится сын, а у другого дочь. Сарыбай умирает, а Карабай изменяет своей клятве и обещает Баян-Слу силачу Кода́ру, спасшему его табуны от падежа. Баян, никогда не видевшая своего жениха Козы-Корпеша, ждет его. Когда они, наконец, встречаются и между ними вспыхивает чувство взаимности, Карабай и Кодар вероломно убивают юношу. Баян не переносит этого вероломства, убивает Кодара и на могиле Козы-Корпеша закалывает себя кинжалом. Сторонники Кодара похоронили его между могилами Баян и Корпеша, желая и после смерти отделить их друг от друга. Между цветами, выросшими на могилах влюбленных, на могиле Кодара высится куст колючего терновника, как преграда между ними.

Поэма «Кыз-Жибек» — «Шелковая девушка»—рисует образ казахской девушки-невесты, верной своему долгу перед женихом и покорной установленным обычаям. Джигит Тулеген после долгих поисков невесты находит, наконец, ее в лице красавицы Кыз-Жибек. Для приготовления к свадьбе Тулеген уезжает на родину, где его задерживает отец, противящийся этому браку. Воспользовавшись отсутствием Тулегена, джигит Бекежа́н преследует Кыз-Жибек своей любовью. Отвергнутый ею, он в безлюдной степи предательски убивает Тулегена, спешащего к своей невесте. Дикие гуси, свидетели убийства, извещают об этом Жибек. И братья последней, по ее требованию, убивают Бекежана. Жибек, потеряв любимого жениха, сохраняет верность его памяти и переносит силу своей любви на его младшего брата, Сансызба́я, который, по обычаю, должен унаследовать ее после умершего старшего брата. Калмыцкий хан осаждает аул, где живет Жибек, вынуждая ее родителей отдать ему девушку. Жибек всячески оттягивает свадьбу с ханом, ожидая Сансызбая. Сансызбай с ее помощью убивает хана. И Жибек, победив все препятствия своей идеальной верностью обычаями, соединяется с ним.

В этой поэме в романтических тонах оправдывается древний обычай левирата, по которому же-

на или невеста умершего переходила к его ближайшему родственнику. В этом заключаются черты исторической ограниченности идейного содержания поэмы. Идеализируя пережиточный обычай левирата, поэма замалчивает такие его стороны, как насилие над волей вдовы или невесты, лишенных свободы выбора себе мужа.

В поэме «Айман и Шолпан» рассказывается о борьбе красавицы Айман за свою личную свободу и за свое право выйти замуж по любви. Властный старик Котибáр, глава одного из казахских родов, нападает на аул главы соседнего рода, Мамáна, и силой уводит к себе, как пленниц, дочерей Мамана — Айман и Шолпан. Против воли красавицы Айман он хочет взять ее себе в жены. Айман решительно, умно и тонко борется с притязаниями Котибара. Она побеждает в этой борьбе, принуждает старика дать ей свободу и выходит замуж за Алибека, которого любит.

Музыкальная основа казахского эпического сказа

Музыкальной основой казахского эпического сказа является мерная речитативная декламация 7- или 11-сложной хореических строчек текста с затяжкой последнего слога каждой строчки.

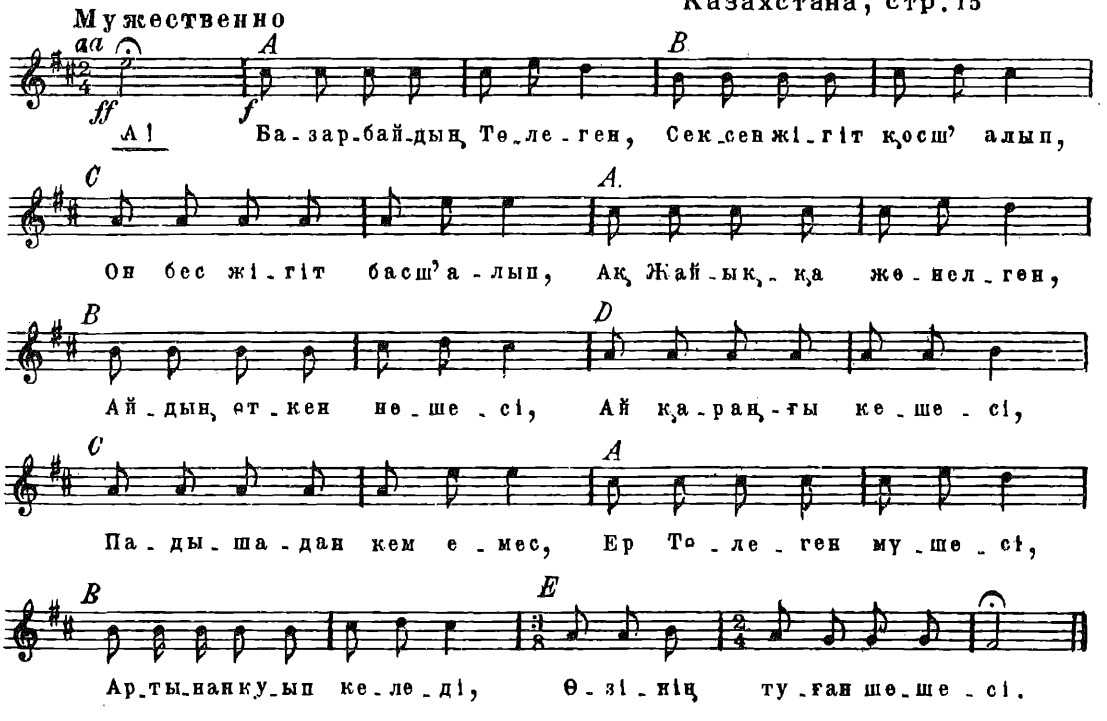
Законченные разделы — «абзацы» казахского сказа, что обычно и для эпоса других народов, не имеют четкого строфного строения и состоят из различного количества стихотворных строчек. Исполнение этих разделов часто начинается вступительными возгласами в верхнем регистре голоса, после чего следует декламация текста с постепенным спуском в низкий регистр к тонике лада. Весь отрывок обычно завершается в замедленном движении, иногда на основе широкого распева припевных слов. Для казахского эпического сказа характерна свободная рифмовка строк текста.

Примером небольшого законченного отрывка казахского эпического сказа с 7-сложной стихотворной строчкой может служить фрагмент из сказания «Кыз-Жибек», содержащий описание прощания матери героя сказания Тулегена со своим сыном:

35

„КЫЗ-ЖІБЕК"
„КЫЗ-ЖИБЕК"

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 15



Базарбайдың, Төлеген,	Сын Базарбая Тулеген,
Сексен жігіт қосшы алып,	Собрав восемьдесят джигитов,
Он бес жігіт басшы алып,	С пятнадцатью джигитами
Ақ Жайыққа жөнелген	Направил свой путь к белому Яику[1]
Айдың өткен нешесі,	Сколько дней прошло – неизвестно,
Ай қараңғы кешесі,	Сколько безлунных ночей – неизвестно.
Падышадан кем емес,	Внешним видом Тулеген
Ер Төлеген мүшесі,	Ни чем не хуже падишаха.
Артынан қуып келеді,	За ним несётся погоня:
Өзіңің туған шешесі.	Это его родная мать.
Келгенде сөйлей береді,	Догнав его, мать ему говорит,
Сөйлегенде бұй дейді:	Говорит ему вот что:
Мінген де атың аласың,	Сел ты верхом на чубарого коня,
Менен де туған баласың.	Родимый ты мой сын,
Адал бала тастайма	А благородный сын разве оставит
Атасы мен анасын.	Родного отца и мать?
Қал дегенде қаласың	Говорю: останешься, дальше не поедешь,
Айтқан тілді аласың,	Не посмеешь ослушаться меня.
Қал дегенде қалмасаң	А если ты не останешься
Айтқан бір тілді алмасаң	И не послушаешься моего слова,
Айтқан бір тілді алмасаң	Тогда ты убил мою последнюю надежду
Құрттың бір анаң шарасын!	

Эпический сказ у казахов носит название жыр, а сказитель — жыршы.

Терме и жельдирме

Форма сказа используется у казахов не только в эпосе и в некоторых, главным образом, ранних по своему содержанию видах песенного творчества, но также в музыкально-поэтических выступлениях акынов на общественные и другие темы, что широко распространено и в советское время.

Применяемая самостоятельно, как речитативная песня, форма жыра получает название термé или жельдирмé. Последний термин, буквально означающий «бег коня рысью», связан с оживленным «скороговорочным» темпом исполнения. Кроме того, для терме более типично использование 7-сложной текстовой стихотворной строчки, а для жельдирме — 11-сложной. Только что приведенный отрывок из поэмы «Кыз-Жибек» (№ 35) может служить образцом формы терме.

На развитие форм терме и жельдирме оказывает иногда влияние куплетная песня, так как оба эти вида казахского творчества, сохраняя речитативный характер мелодики, складываются в куплетные формы, когда их текст приобретает строение песенной строфы.

Музыкальное оформление эпико-новеллистических сказаний

Как уже было отмечено, казахские эпико-новеллистические сказания и лирические поэмы состоят из прозаического повествования и поэтических вокальных эпизодов с инструментальным сопровождением, представляющих собою речи действующих лиц. В перерывах сказа исполняются также иногда инструментальные интермедии.

Для музыкальной передачи сольных эпизодов этих сказаний применяется или

[1] Река Урал.

речитативная форма терме, или же напевные формы куплетной песни в соответствии с тем или иным эмоциональным характером содержания. Пример эпизода, выдержанного в форме терме, представляет уже приводившаяся сцена прощания матери с сыном из поэмы «Қыз-Жибек» (№ 35)

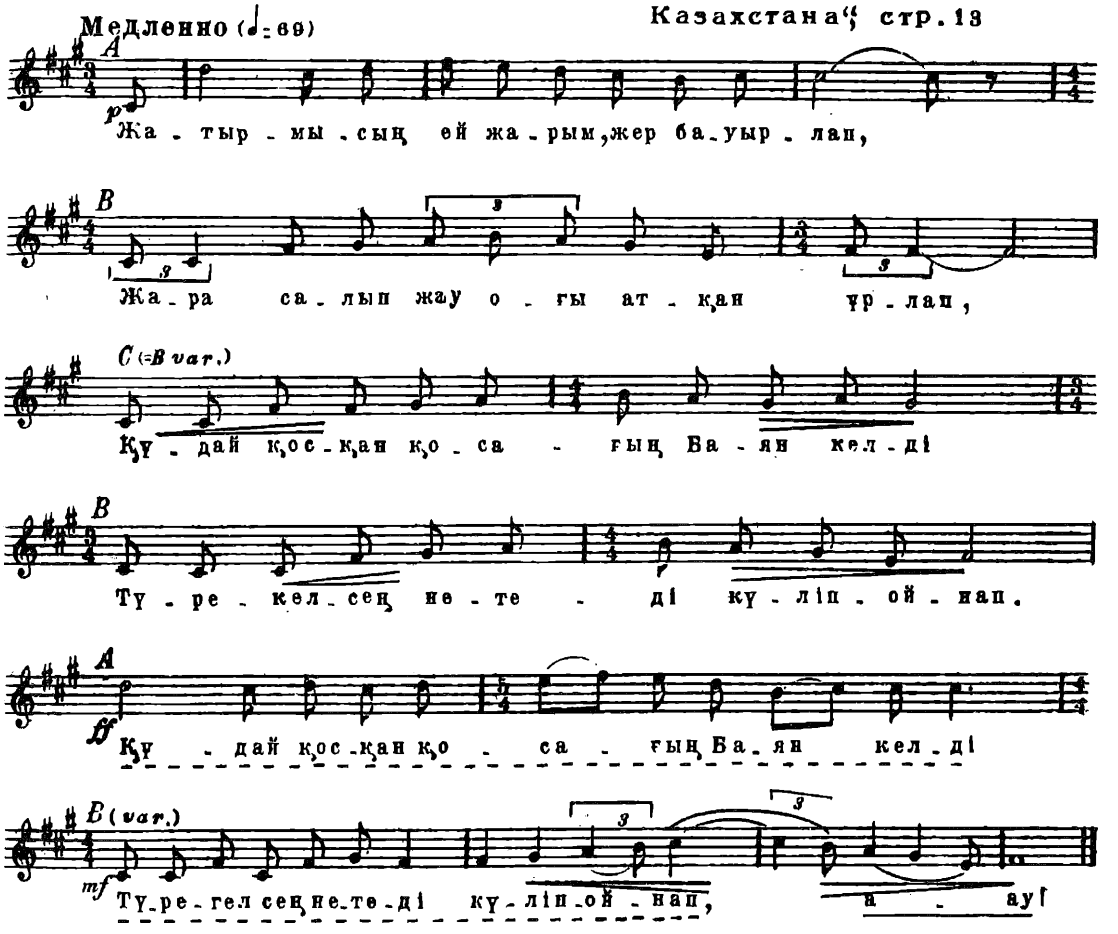
Можно привести также трогательный плач Баян-Слу над телом Козы-Корпеша из поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Слу». В этом фрагменте используется жанр похоронного плача — «жоктау» или печальной песни — «зар» с широко развитой и глубоко выразительной мелодикой, близкой к скорбной лирической песне:

36

БАЯНЫҢ ЗАРЫ

ПЛАЧ БАЯН

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана“ стр. 13



Жатырмысың, ей жарым, жер бауырлап,
Жара салып жау оғы атқан ұрлап.
Құдай қосқан қосағың Баян келді,
Түрегельсең нетеді күліп-ойнап.

Кішкенеден атадан жетім едің,
Тілін алмай жұртыңнан кетіп едің.
Сен кісіге бір өзім деуші едің ғой.
Қапылыста Қодардан нетіп өлдің?

Алтынды ер ақ боз ат міне алмадым,
Мен бүйтерін Қодардың біле алмадым.
Өзің қосқан жарыңды алды тәңірі,
Бір армансыз ойнап не күле алмадым.

Вот лежишь ты, милый, распластанным на земле,
Пронзенный посланной тайком вражеской стрелою.
Пришла к тебе богом наречённая Баян,
Почему бы тебе не встать с улыбкой на устах.

С малых лет ты был круглым сиротою,
Не по своей воле ты расстался с родными,
Многим людям говорил, что ты одинок,
Как же ты умер от руки ничтожного Кодара?

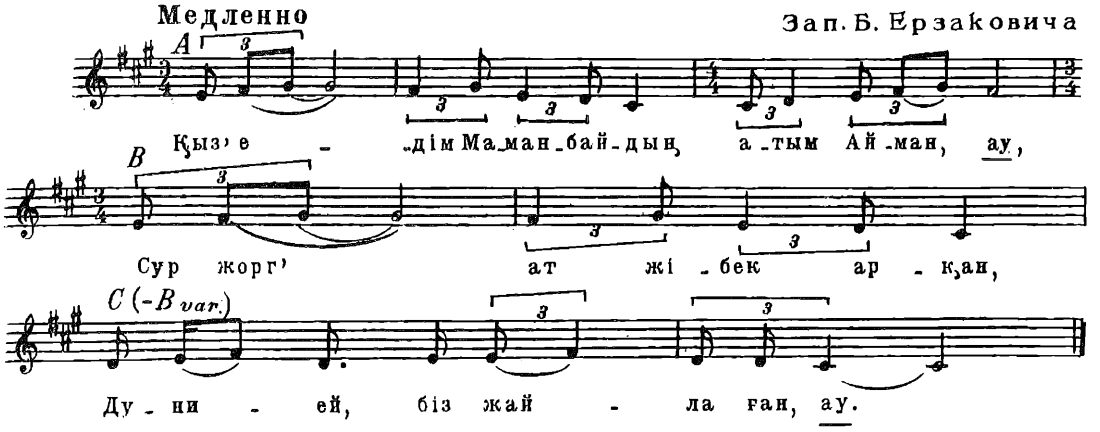
О, не могу я теперь вскочить на белого коня,
в золотое седло
И не могла я знать, что так подло поступит Кодар.
О, боже, ты сам дал мне наречённого, сам его и
взял.
Я в тисках печали. Прощай мои мечты, прощай
моя радость!

Приводим еще монолог Айман из поэмы «Айман и Шолпан», в котором героиня описывает свои счастливые девические годы. Монолог выдержан в складе небольшой куплетной песни простого строения:

37

АЙМАН —ШОЛПАН

АЙМАН И ШОЛПАН



Я дочь Маманбая, зовут меня Айман,
Ездила я всегда на сером иноходце с шёлковым поводом.
Я объездила много мест.

С обвеваемыми ветром полами пышного камзола
Я каталась, ездила иноходью на празднествах.

Я дочь Маманбая, зовут меня Айман,
Ездила я всегда на сером иноходце с золотыми подковами.

Останови коня, батыр Котеке![1]
Слышен голос моей матери: „Айман, Айман!"

Как видно из сказанного, казахское эпическое творчество от героической эпопеи перешло к жанру новеллы и романа и от исторической — к бытовой тематике, оставаясь при этом видом бесписьменного искусства и используя средства устной передачи, отвечающие новому содержанию. На этой почве произошло обогащение форм эпико-новеллистических произведений за счет различных жанров песни.

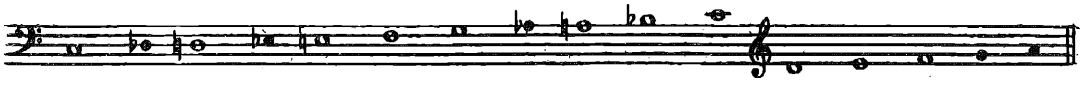
Казахская инструментальная музыка

Казахские народные музыкальные инструменты

Казахский народный музыкальный инструментарий численно невелик. В него входят: а) домбра́, б) кобы́з, в) сыбызгы́ и г) шан кобы́з.

Казахская домбра, будучи одной из разновидностей струнных щипковых инструментов лютневого типа, имеет две (обычно, кишечные) струны, настраивающиеся в квинту или реже в кварту, и фиксированные лады на грифе в виде перевязок из струн. Звукоряд домбры в отдельных местностях Казахстана различный. Его основой является диатоническая миксолидийская последовательность тонов в диапазоне октавы с прибавлением сверху еще двух или трех тонов (до децимы или ундецимы). Дальнейшее расширение звукоряда вверх возможно при помощи игры без ладов. Данная основа постепенно усложняется введением в нее хроматических ладов примерно в таком порядке: сначала вводится лад малой терции, затем малой сексты и позднее малой секунды. Это усложнение дает следующий, наиболее употребительный звукоряд инструмента, в котором черными нотами обозначены хроматические ступени, а также тоны в верхнем регистре инструмента, берущиеся без помощи ладов:

38



Для исполнения некоторых произведений лады большой и малой терции сдвигаются на середину расстояния между ними, что дает интервал нейтральной терции. Играют на домбре бряцанием, т. е. ударяя сразу по обеим струнам инструмента. В близком родстве с казахской домброй находится русская домра. Об этом свидетельствует как однотипность обоих инструментов, так и сход-

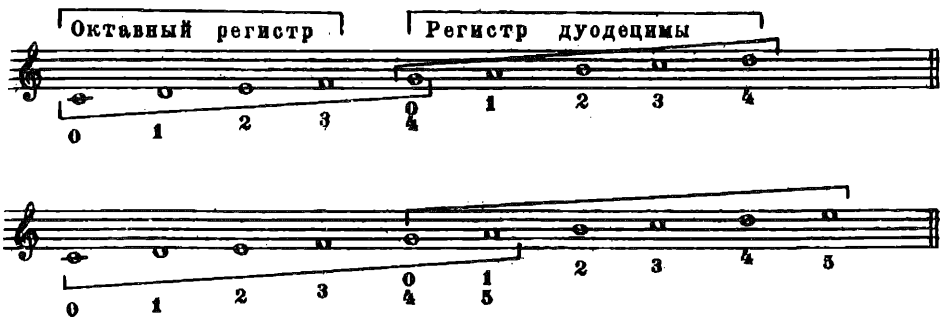
[1] Котеке — ласково-уважительная форма имени Котыбар.

ство их названий. Форма корпуса казахской домбры бывает различной — овальной, грушевидной, удлиненно-бочкообразной или треугольной.

К о б ы з — струнный смычковый инструмент, аналогичный киргизскому кыяку. Корпус и гриф его делаются из одного куска дерева в виде огромного ковша. Декой служит кусок верблюжьей кожи, закрывающий лишь нижнюю часть корпуса. На эту кожу опирается высокая подставка, через которую над грифом протянуты две толстые струны из конских волос, настраиваемые в кварту или квинту в малой октаве. При игре на кобызе его струны укорачиваются прикосновением пальцев без прижимания их к грифу. Кобыз — сольный инструмент, употребляемый также и для сопровождения вокального исполнения. Чаще он используется одноголосно. Звукоряд его, в основном, сходен со звукорядом домбры.

С ы б ы з г ы является пастушеским музыкальным инструментом и принадлежит к одному из видов продольной открытой флейты. Сыбызгы обычно делается из стебля зонтичного степного растения и имеет четыре или пять пальцевых отверстий. В своем устройстве, в звукоряде и в звуковом объеме она сходна с киргизским чоором и с продольными открытыми флейтами многих других народов. Ниже даются основные звукоряды сыбызгы с четырьмя и с пятью пальцевыми отверстиями:

39



В качестве бытового и, главным образом, детского музыкального инструмента у казахов распространен варган, носящий название ш а н к о б ы з а.

Военным оркестром феодальной эпохи у казахов был ансамбль из с у р н а́ е в — гобоев, к а р н а́ е в — больших басовых труб и д а у л п а́ з о в — медных литавр, прикрепляемых к седлу лошади. Даулпаз применяется также при соколиной охоте для призыва выпущенных за дичью ловчих птиц.

Казахская инструментальная музыка

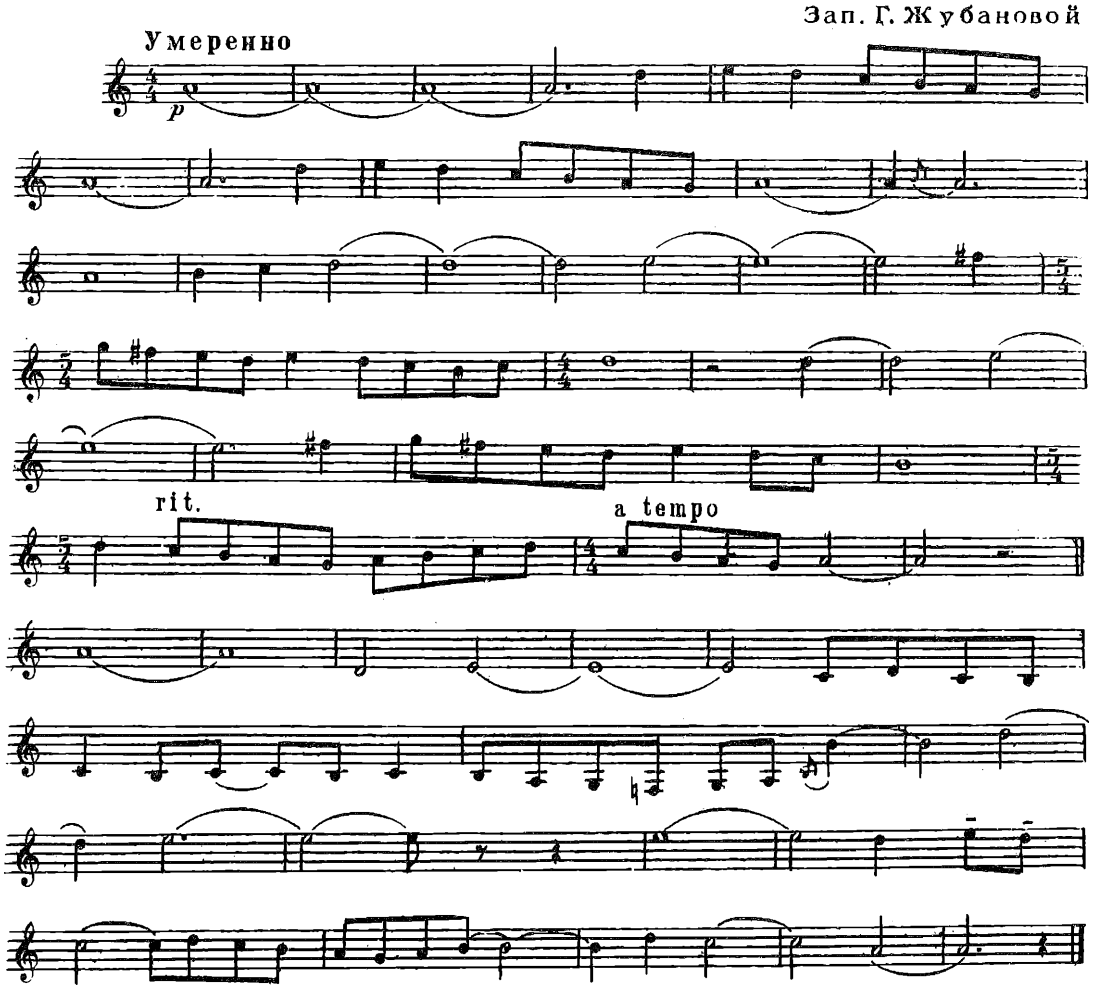
В казахской инструментальной музыке можно различить три основных исполнительских и композиторских стиля: а) п р о и з в о д с т в е н н ы й духовой стиль, связанный с сыбызгой, б) д о м а ш н и й и к о н ц е р т н ы й, инструментами которого являются кобыз и домбра и в) в о е н н ы й, рассчитанный на исполнение инструментами казахского военного оркестра.

П р о и з в е д е н и я д л я с ы б ы з г ы можно разделить на три вида. К первому и основному относятся пьесы пастушеского характера, прежде всего, наигрыши пастухов, применяющиеся непосредственно в связи с их трудом. Записей этих наигрышей в нашем распоряжении пока не имеется. Второй вид представляют народные песенные мелодии, исполняемые на сыбызгы и подвергающиеся фактурным изменениям в связи со свойствами этого духового инструмента. Образцами таких пьес могут служить напевные мелодии «Естéк» и «Зауре́ш» в исполнении Исха́ка Вали́ева (1902—1944):

40

ЕСТЕК

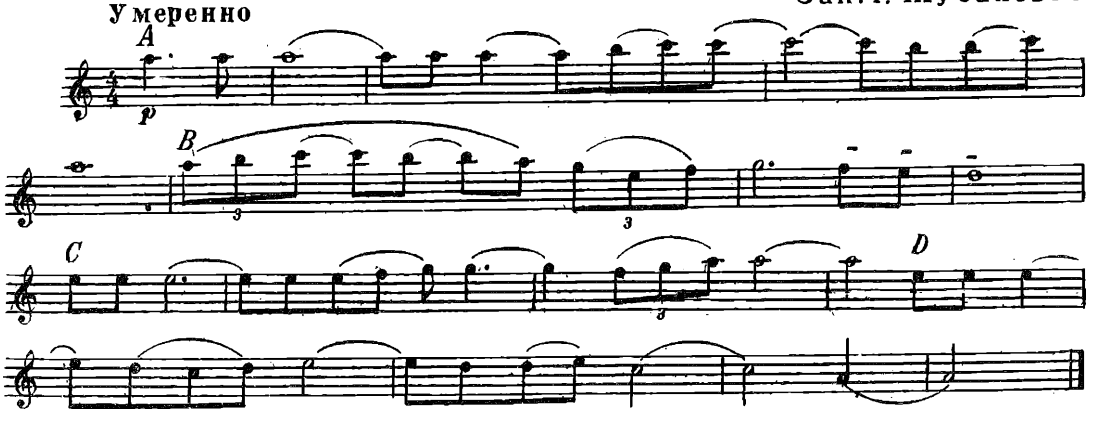
Зап. Г. Жубановой



41

ЗАУРЕШ

Зап. Г. Жубановой



Наконец, третьим видом произведений для сыбызгы являются переложения домбровых пьес, сочиненных в крупных формах, или же сложные оригинальные композиции.

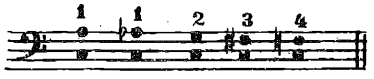
Наиболее богатой областью казахской инструментальной музыки являются произведения для домбры. Они по большей части программны и в своей тематике широко отражают быт, историю, психический склад и чаяния казахского народа. Среди пьес для домбры, носящих общее название кюев, мы видим произведения с исторической, эпической, общественной, военной, автобиографической, природоописательной и бытовой тематикой, выражающей чувства и душевные переживания человека. Кроме пьес серьезного художественного стиля, имеется еще значительная группа произведений с комическим, шуточным и сатирическим содержанием.

Пьесы для домбры могут рассматриваться как вершина казахского народного профессионального творчества, выдающиеся образцы которого заслуживают названия инструментальной классики. От их исполнителя требуется свободное владение техникой игры на этом инструменте, для освоения которой необходимо многолетнее совершенствование под руководством крупных мастеров.

Произведения для домбры сочиняются казахскими народными композиторами в сплошном двухголосном складе, с параллельным движением голосов квинтами или же квартами в зависимости от настройки инструмента для определенной пьесы. Другой вид двухголосия представляет собой исполнение мелодии на верхней струне при сопровождении ее органным пунктом открытой нижней струны. В некоторых случаях мелодия звучит на нижней струне при выдержанном тоне верхней.

Существенно отметить, что квинтовая и квартовая основа параллельного ведения голосов в домбровой музыке дает возможность использования при этом и других интервалов, что значительно обогащает гармонические средства двухголосия. Так, при квинтовой настройке струн домбры можно получить интервалы сексты и кварты:

42



а при квартовой настройке, соответственно, квинты и терции:

43

Произведения казахской домбровой музыки отличаются широким и мастерским развитием музыкальных форм Главным видом их является большая трехчастная форма, состоящая из следующих разделов:

1) экспозиция основной темы, которая сама может иметь сложное внутреннее строение,

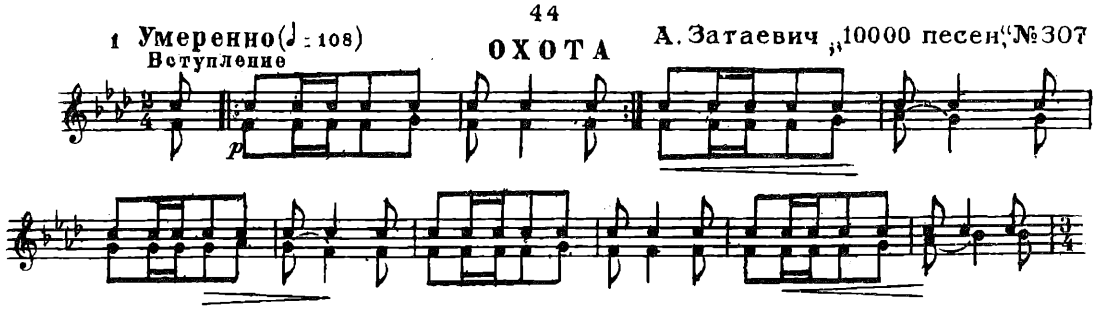
2) средняя часть с новой темой в более высоком регистре — квартовом, квинтовом или октавном,

3) реприза первой темы.

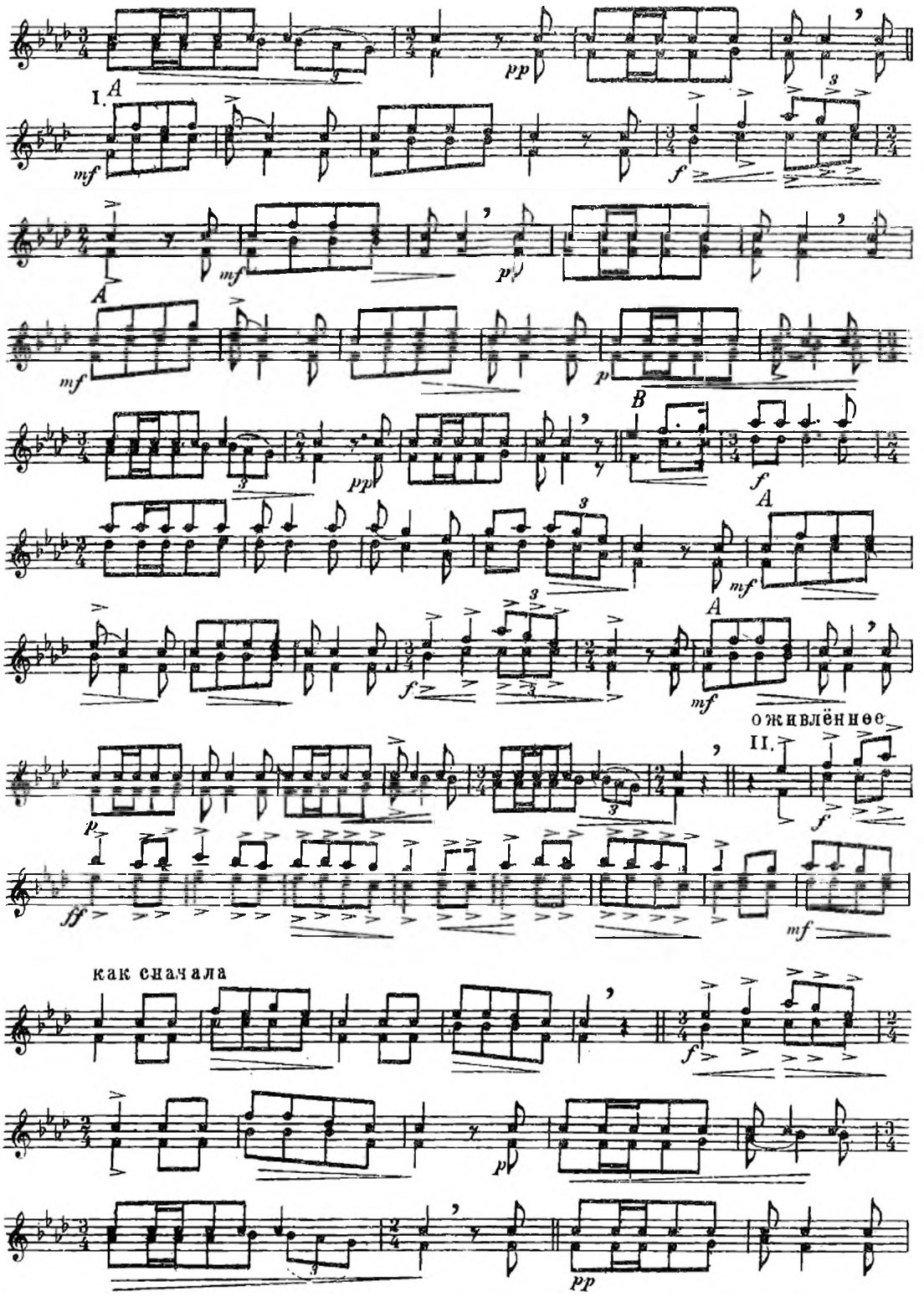
В пьесе может быть вступление, а также заключение или кода.

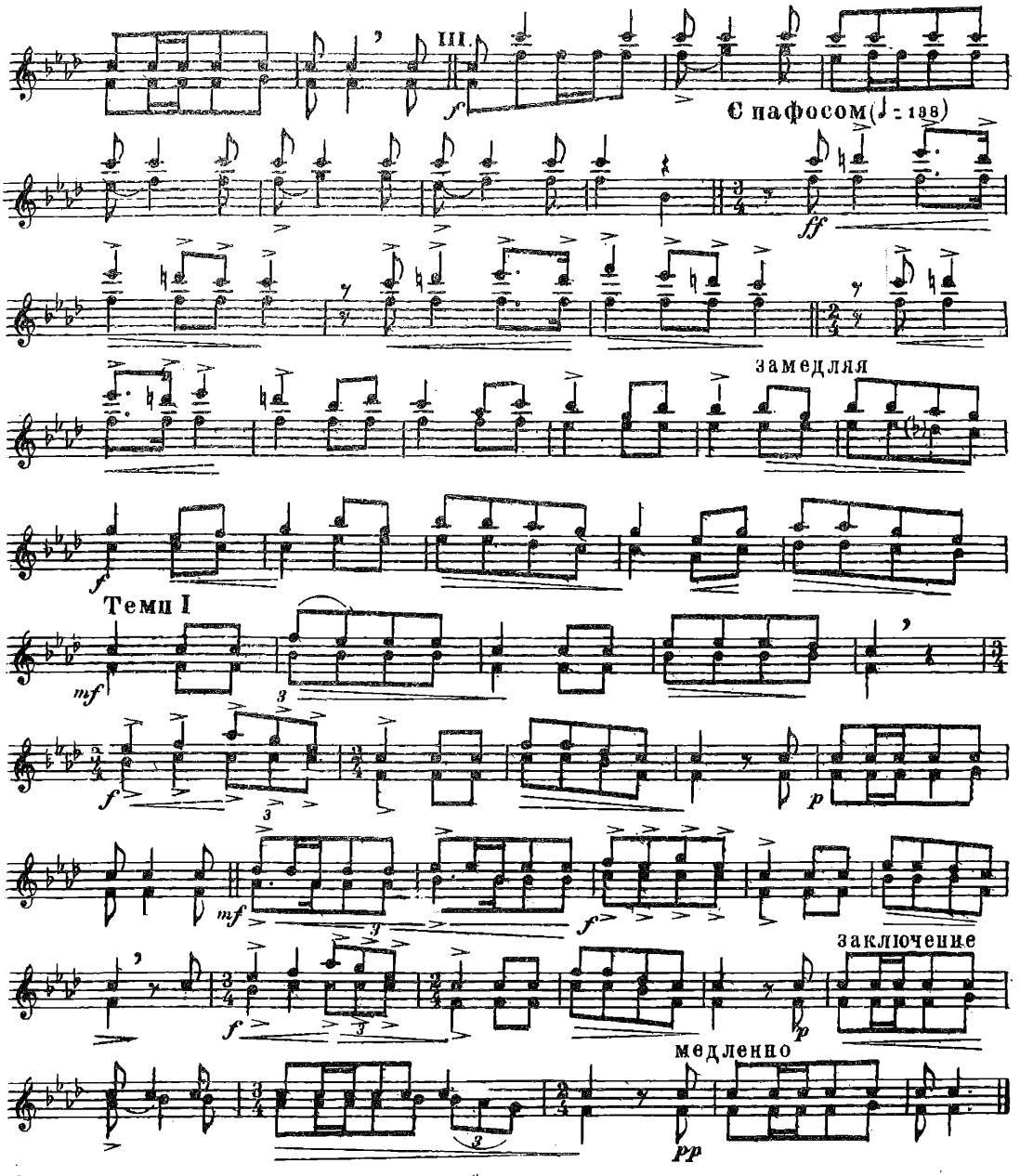
От только что описанного вида типичной формы казахской домбровой музыки возможны отступления как в сторону ее внутреннего расширения и обогащения, так и в сторону развития и перехода к образованию новых более сложных структур. Одним из примеров широкого развития типичной для домбровой музыки формы является кюй «Охота», рисующий картину степной охоты на конях с ловчими птицами или с борзыми:

44



[1] Играть октавой ниже.


I.
A
mf
pp
f
A
mf
p
B
pp
f
A
mf
A
f
mf
оживлённое
II.
p
f
ff
mf
как сначала
f
p
pp



В структурном отношении этот кюй складывается из:

а) вступления,

б) изложения главной темы (I), имеющей сложное трехчастное строение: *AA*+*B*+*AA*,

в) проведения второй темы (II) с опорой на субдоминанту основной тональности и с последующим возвращением главной темы в основном регистре,

г) проведения третьей темы (III) в октавном регистре с новым возвратом к главной теме и

д) небольшого заключения, построенного на материале вступления.

Введение в кюй «Охота» третьей темы с последующим повтором первой превращает трехчастную структуру в форму, близкую к рондообразной.

Ярким образцом программного стиля в казахских произведениях для домбры является кюй «Аксáк кулáн» — «Хромой кулан» на сюжет легендарно-исторического характера, относящийся к XIII в. А. В. Затаевич, записавший эту пьесу, так передает ее содержание: у сына Чингис-хана, Джучи́, особенно любимым был его старший сын, страстный охотник на куланов (диких ослов). Однажды он, не сказавшись строгому и хмурому отцу, который запретил ему выезжать на опасную охоту, отправился со своими сверстниками в глубокую степь, выследил там куланье стадо и, изловчившись, поразил

его вожака в ногу. Но случилось несчастье. Раненый кулан успел лягнуть охотника прямо в сердце и убил его на месте. Джучи, обеспокоенный долгим отсутствием сына, в муках дурного предчувствия, грозил влить ковш расплавленного олова в ухо тому, кто принесет ему роковое известие. Никто не спешил заслужить у мрачного хана эту жуткую награду. Тогда любимый домбрист хана, старик, вызвался спасти положение и без слов рассказать ему обо всем происшедшем. Он сыграл сочиненную им пьесу, которая потом получила название «Аксак кулан». Хан заплакал, узнав из ее музыки обо всем случившемся. Оставаясь верным своему слову, он приказал влить ковш расплавленного олова в резонансное отверстие домбры, которая первая рассказала ему о постигшем его несчастье. И домбра замолкла навеки.

Пьеса «Аксак кулан» складывается из трех тем, дважды проводимых в следующем порядке:

ABAC+ABAC+A.

Приводим запись этого знаменитого кюя:

АҚСАҚ ҚҰЛАН

ХРОМОЙ КУЛАН

А. Затаевич. „1000 песен"

№ 583

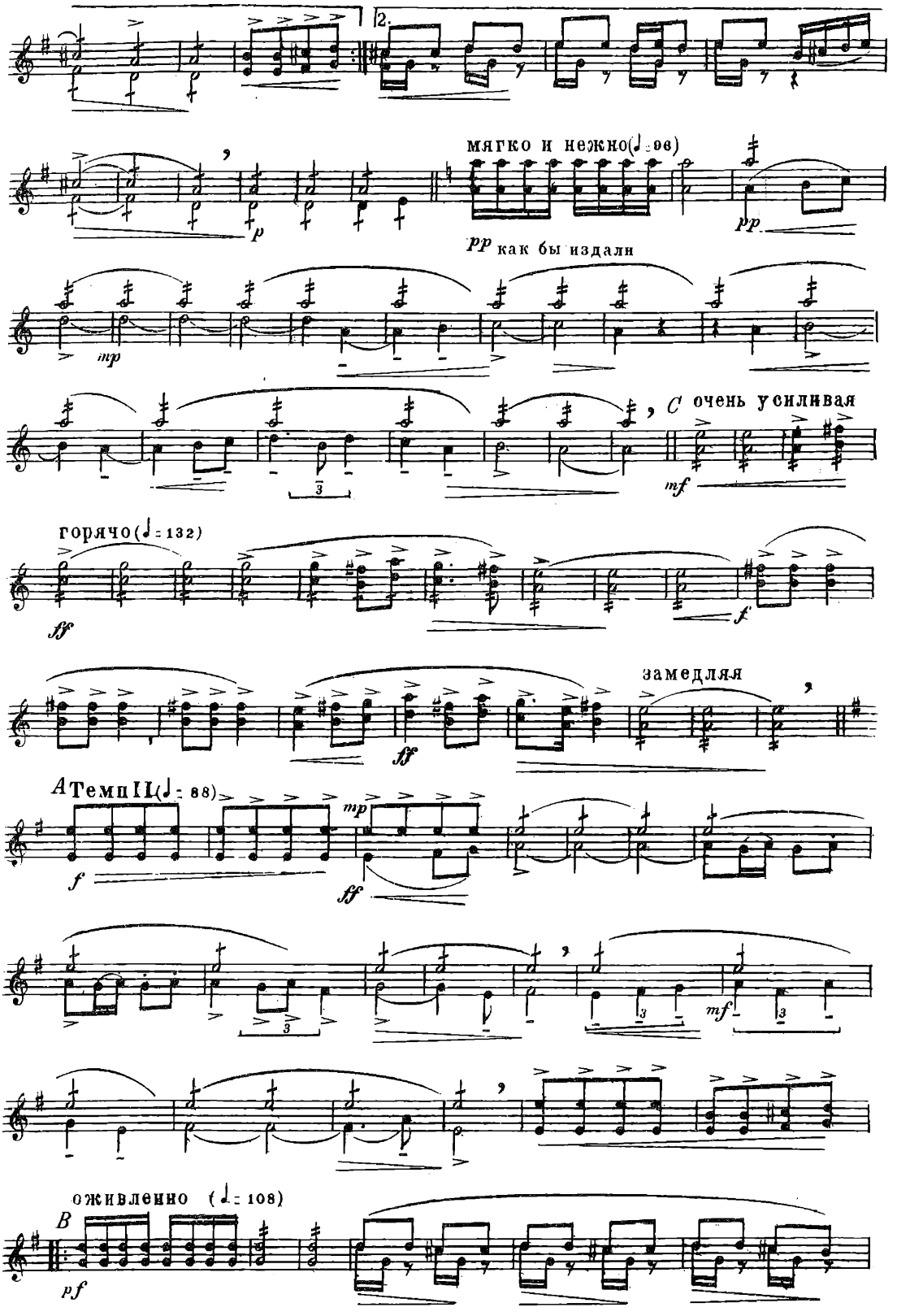
Покойно, серьезно и величаво (♩ = 88)

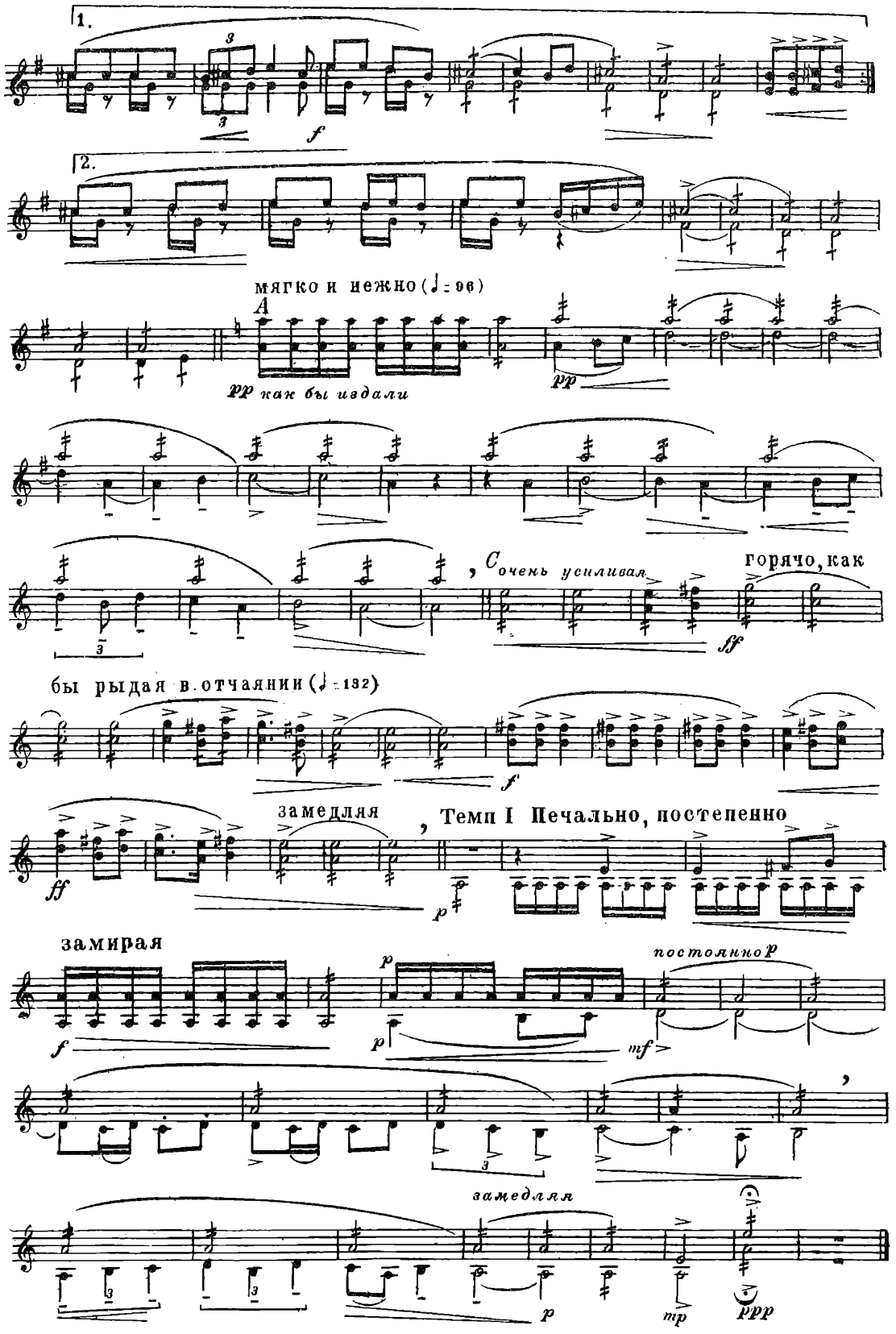
очень певуче

немного ярче

оживляясь (♩ = 108)

1 Играть октавой ниже.


2.
мягко и нежно(♩ = 96)
pp как бы издали
C очень усиливая
горячо(♩ = 132)
замедляя
A Темп II(♩ = 88)
ожившенно (♩ = 108)
B


1.
2.
мягко и нежно (♩ = 96)
A
pp как бы издали
pp
, Cочень усиливая
горячо, как
бы рыдая в отчаянии (♩ = 132)
f
замедляя
, Темп I Печально, постепенно
ff
p
замирая
f
p
постоянно p
mf
замедляя
p
mp
ppp

Затаевич склонен считать, что первая тема кюя при ее проведениях в основном низком и в высоком октавном регистрах характеризует образы отца и сына. Вторую тему он рассматривает как выражение душевного трепета так рано покинувшего мир юноши. И, наконец, третью — как взрыв отчаяния отца после получения известия о гибели сына. При таком толковании программы в кюе остается без отражения образ «хромого кулана», присутствующий в самом заглавии пьесы, а также — картина охоты. Но, примем ли мы то или иное истолкование пьесы, все же основное в ее содержании — это глубокое убеждение в чудесной силе музыкального искусства, получившее художественное воплощение в мифах и легендах многих народов земного шара.

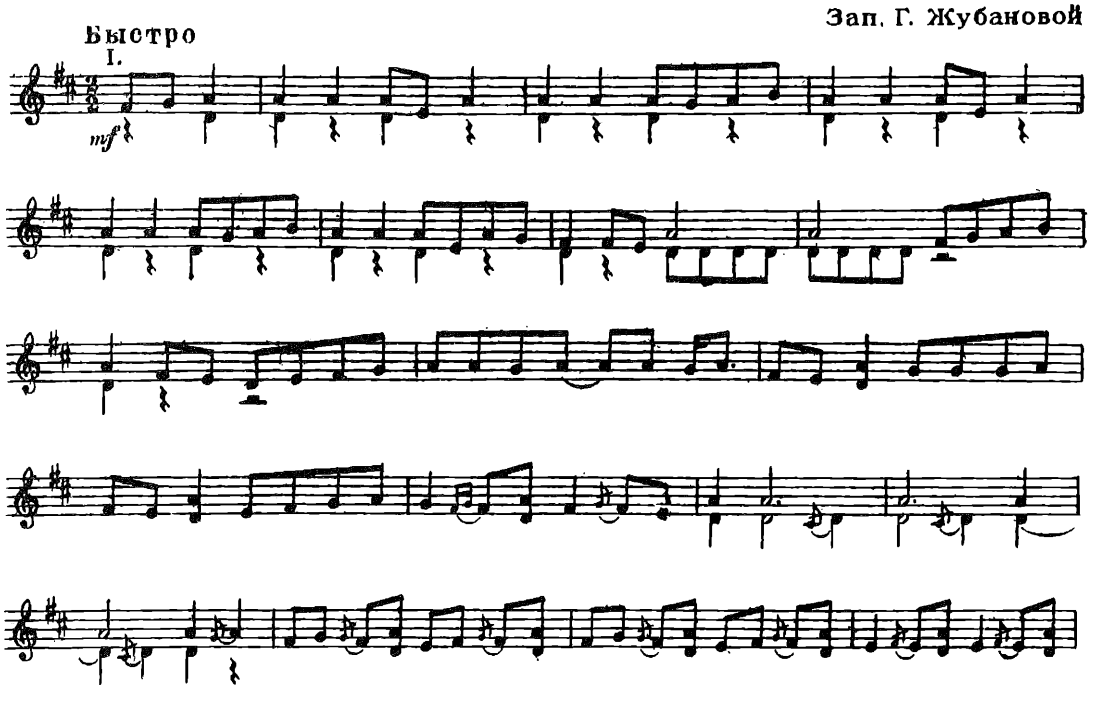
Произведения для кобыза — инструмента более раннего по своему происхождению, чем домбра,—отличаются у казахов меньшей разработанностью формы. В настоящее время кобыз не особенно распространен. Но его роль в развитии казахской народной музыкальной культуры была велика. Он сопровождал эпический сказ и исполнение песен акынов, использовался также и как сольный инструмент с богатым репертуаром, отличаясь от домбры теми качествами выразительности, которые свойственны смычковым и недоступны для щипковых инструментов.

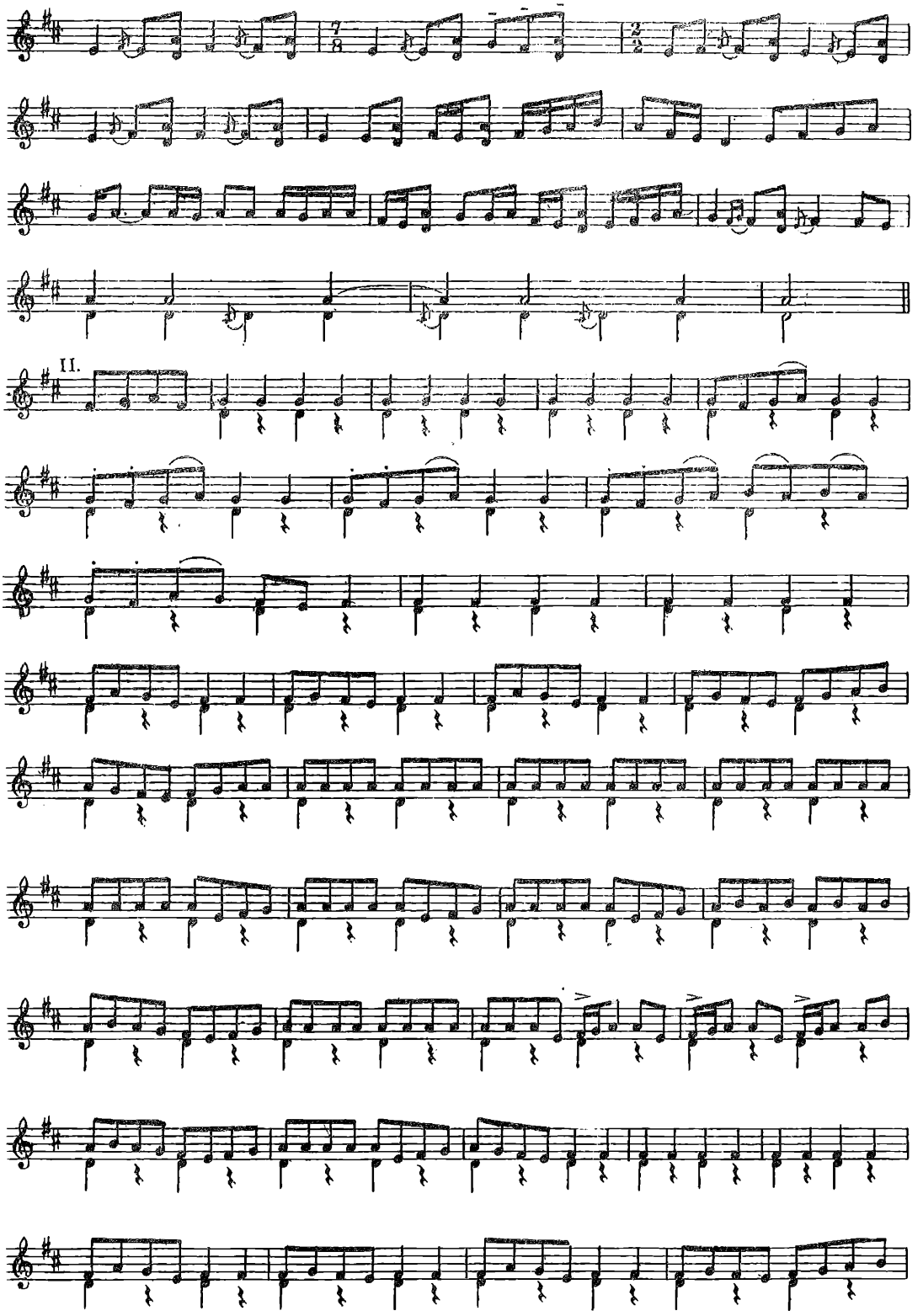
Колоритное произведение для кобыза представляет программная пьеса автобиографического характера известного кобызиста Ихла́са Даукйна (1843—1916), названная по имени ее автора — «Ихлас». Содержанием этой пьесы является случай из жизни композитора. Конокрад, покровительствуемый одним баем, похищает у Ихласа его последнюю лошадь. Воспользовавшись случаем, когда он играл у этого бая, Ихлас сымпровизировал кюй, в котором выразил свой гнев и беспомощное положение из-за утраты коня. Бай, под влиянием музыки, приказал конокраду вернуть Ихласу его лошадь. Таким образом, мы видим возникновение вокруг имени знаменитого казахского кобызиста легенды, в своей основе сходной с содержанием кюя о «хромом кулане» и говорящей о силе воздействия музыкального искусства на человека:

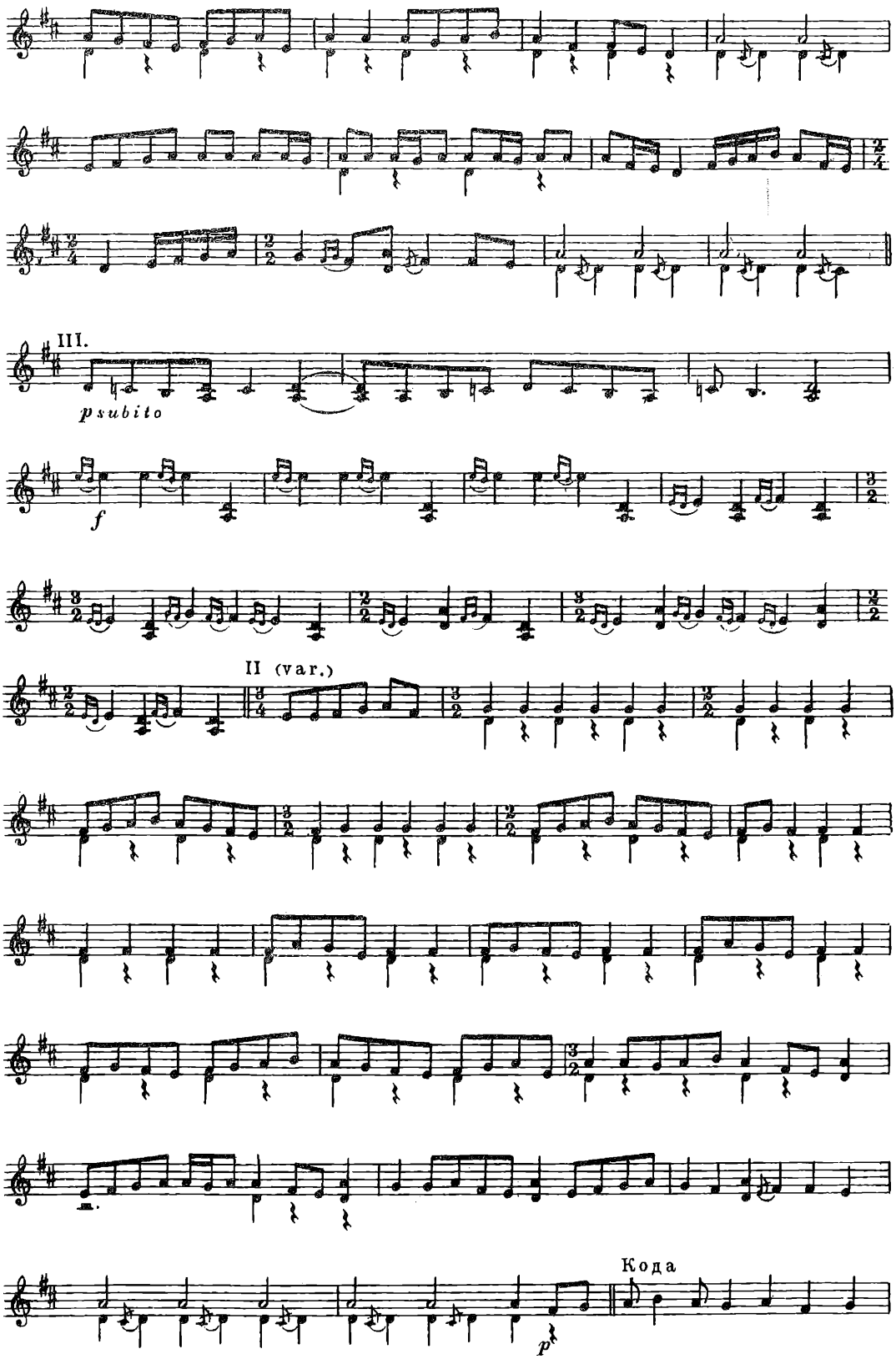
46

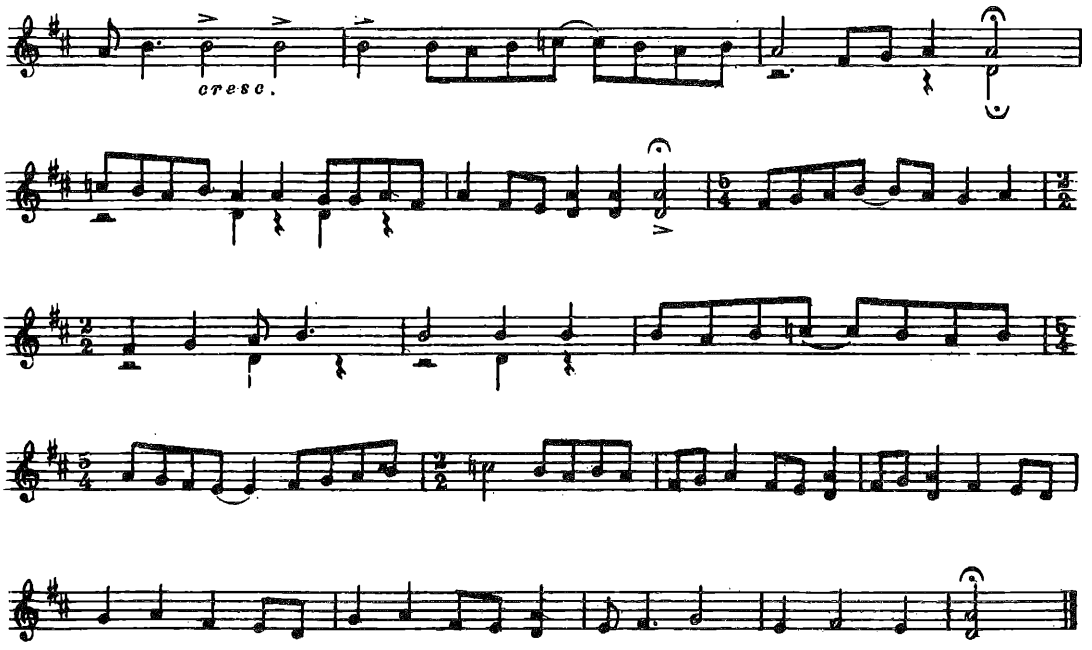
ИХЛАС

Зап. Г. Жубановой




II.


III.
psubito
f
II (var.)
Кода
p



По своему музыкальному складу кюй «Ихлас» принадлежит к числу монотематических однотональных произведений, весьма характерных и для киргизского кыяка.

Старый казахский военный оркестр, вышедший из употребления в XVIII в., был сходен по своему составу с феодальными военными ансамблями киргизов и других народов Средней и Передней Азии. В него входили гобои (сурнаи), трубы и ударные инструменты. Но записей произведений для этого оркестра у казахов мы не имеем.

Творчество казахских акынов

Казахские акыны и их творчество

С ранних времен ведущая роль в развитии общественной линии казахского музыкального творчества принадлежала акынам — народным профессиональным певцам, обладающим даром стихосложения и поэтической импровизации, умением сочинять песенные мелодии, а также владеющим домброй как аккомпанирующим инструментом.

Основные жанры творчества казахских, как и киргизских, акынов, насыщенные общественным и публицистическим содержанием, следующие: панегирические песни — «мактáу», назидательные и обличительные — «толгáу». Более общим характером отличаются назидательные песни, являющиеся своего рода музыкально-поэтическими уроками народной мудрости. Они существуют в отлившихся и устоявшихся поэтических и музыкальных формах. Что же касается жанров хвалебных и обличительных песен, то они часто слагаются импровизационно на определенный случай или же во время полемических выступлений акынов. Эти песни обычно складываются в речитативных формах терме и жельдирме. Акыны сочиняют также и песни других жанров (лирические, исторические), используя в них развитые куплетные формы. Часто они проявляют в этой области творчества выдающееся мастерство и создают произведения, широко распространяющиеся в народе и становящиеся популярными.

В феодальную эпоху жанры акынского творчества были острым оружием классовой и идеологической борьбы между представителями демократического и феодально-байского, антинарод-

ного лагерей. Акыны, служившие казахским феодалам и баям, превозносили в песнях своего покровителя и его род и старались унизить другой род и чужого бая. Акыны же демократического направления обличали феодалов, баев и защищали интересы народа, за что подвергались жестоким преследованиям.

КАЗАХСКАЯ МУЗЫКА С XV в. ДО СЕРЕДИНЫ XVIII в.

Исторические условия

В XV в. на территории современного Казахстана возникают Ногайское и Узбекское ханства. С самого начала XVI в., после покорения узбекским ханом Шейбани Средней Азии и ухода туда узбеков, здесь образуется Казахское ханство, разделенное на три жуза (или орды) — Старший, Средний и Младший с самостоятельным управлением. Поиски средств для прекращения внутренних междоусобиц и для опоры в борьбе с завоевательными стремлениями среднеазиатских ханств, а также требования народной экономики создают предпосылки для обращения Казахстана к своему сильному западному соседу — России — за помощью. Уже в 1594 г. казахский хан Тевеккель направляет к царю Федору Ивановичу послов с просьбой принять казахов в русское подданство.

Во второй половине XVII в. и в первой половине XVIII в. Казахстан и Киргизия выдерживают тяжелую борьбу с Джунгарским (ойротским) ханством. Джунгары (калмыки) завоевывают большую часть территории Казахстана и во многих районах истребляют все население. Героические усилия казахских ополчений, руководимых народными вождями — батырами, обеспечили в 1729 г. победу над джунгарами. Но опасность новых вторжений в Казахстан со стороны джунгаров и южных феодальных ханств не была устранена. Она была ликвидирована лишь в результате присоединения Казахстана к России в середине XVIII в.

Казахская музыка этого периода

В XV—XVIII вв. складываются основы казахского народного и народно-профессионального музыкального искусства.

В песенном творчестве вырабатываются все те жанры, которые живут до наших дней, сохраняя в своем содержании черты старого, но идейно ценного и обогащаясь образами последующих периодов жизни казахского народа. Развиваются мелодика, ритмика, лады и формы — все характерные особенности народной песни.

Как было сказано раньше, известные нам виды эпического творчества казахов связаны с событиями XV—XVII вв. и отражают борьбу народа за свою самостоятельность, особенно с джунгарами-калмыками. К этому же периоду относится и развитие эпико-новеллистического жанра — более позднего вида собственно эпического творчества.

Тогда же складываются основные виды инструментальной музыки и создается казахский военный духовой ансамбль, необходимая принадлежность военного быта в условиях непрекращающихся столкновений, характерных для эпохи феодализма.

Широко развивается искусство казахских акынов, и обостряется в нем борьба двух направлений — народно-демократического и феодально-реакционного. Этим подготавливается почва для возникновения в последующем периоде письменной литературы и поэзии, передовые представители которой вели борьбу против акынов реакционного направления. Так, основоположник новой казахской литературы Абай Кунанбаев в одном из своих стихотворений обличает акынов Бухара-Жирау (род. ок. 1693 — ум. ок. 1787), Шортамбая (1808—1871) и Дулата, распространявших идеи разочарования в жизни и призывавших казахский народ вернуться к старому порядку:

Шортамбай, Бухар-Жирау и Дулат, —
Сколько в их твореньях пятен и заплат!
О, когда б нашелся хоть один знаток, —
Вмиг изъяны эти обнажил бы взгляд!

В то же время лучшие представители передового демократического направления акынов не только звали своими песнями трудовой народ на борьбу с угнетателями, но и, как Махамбет Утемисов (1804—1846), о котором будет сказано позднее, непосредственно руководили этой борьбой.

КАЗАХСКАЯ МУЗЫКА С СЕРЕДИНЫ XVIII в. ДО НАЧАЛА XX в.

Присоединение Казахстана к России

Более ранние, чем у народов Средней Азии, исторические, экономические и политические связи Казахстана с Россией создали возможность и более раннего развития его передовой демократической культуры.

После добровольного присоединения к России Младшего и Среднего жузов (в 1731 и 1740 гг.) казахский народ сразу же получил защиту русских войск от опустошительных вторжений джунгаров, пытавшихся в 1741 г. осуществить новый грабительский поход на Казахстан. В 1822—1824 гг. была ликвидирована в этих жузах ханская власть и уничтожено рабство. Это вызвало попытки организовать реакционные, националистические и феодально-монархические движения, направленные к отторжению Казахстана от России, которые отражали интересы врагов казахского народа — отсталых среднеазиатских ханств: Хивы, Бухары и Коканда. Крупнейшей из таких попыток было восстание султана Касыма (с 1822 г.), а после его смерти — его сына, султана Кенесары Касымова (1836—1837), злейшего врага казахского и русского народов. Не рассчитывая, в конце концов, на успех своего восстания в Казахстане, Кенесары вторгся в Киргизию, но его шайки были разбиты народным ополчением, а сам он был захвачен в плен и казнен.

В середине XIX в. (1846) подданство России добровольно принял Старший жуз, находившийся до этого под властью Кокандского ханства. Так было завершено присоединение к России всего Казахстана. На территории Старшего жуза в 1854 г. было основано укрепление Верное, ставшее впоследствии городом Верный, а затем столицей Казахской ССР — Алма-Ата.

Казахстан вошел в состав Российской империи как страна кочевого скотоводческого натурального хозяйства с классовым расслоением на основе патриархально-феодальных отношений при жестоком угнетении феодалами и баями бесправных трудовых народных масс. Двойной гнет «своих» феодалов и баев, а также царского самодержавия вызывал казахский народ на борьбу против угнетателей. Казахи-бедняки участвовали в крестьянской войне под предводительством Пугачева в 1773—1775 гг. Крупное народное восстание под предводительством батыра Срыма Датова произошло в 1783—1797 гг. Массовое крестьянское восстание против феодального и колониального гнета, возглавленное Исатаем Таймановым и Махамбетом Утемисовым было поднято в 1836—1837 гг. во Внутренней орде (на территории между Уралом и Волгой). После его подавления, в 1838 г. Исатай принял участие в восстании в Младшем жузе, предводимом султаном Кайп-Галием Ишимовым и имевшем уже реакционный характер «газавата»— войны с «неверными». При разгроме его отряда он был убит.

Присоединение Казахстана к России положило конец вековой застойности натурального хозяйства. Это особенно сильно стало сказываться со второй половины XIX в., когда в связи с развитием товарного производства и капиталистических отношений в Казахстане произошли глубокие социально-экономические сдвиги: широко развивается земледелие, возникает разработка богатейших месторождений металлов и начинается добыча нефти (на Эмбе), что ведет к формированию местного рабочего класса. Основание и рост городов, развитие городской жизни и появление русских сел в связи с переселением в Казахстан русских крестьян к концу XIX в. — все это оказывает большое влияние на экономику и культуру Казахстана. Открытие так называемых «русско-киргизских» школ для казахов и издание первых книг и газет на казахском языке, предпринятое царским правительством в целях русификации местного населения, играет, вопреки желаниям царизма, важную прогрессивную роль в приобщении казахского народа к передовой русской культуре, к ее демократическим общественным течениям, к ее науке, литературе и музыке.

Казахское музыкальное творчество с середины XVIII в. до конца XIX в.

Вокальное творчество

Достигнув к середине XVIII в. высокого уровня, казахское народное музыкальное искусство продолжало развиваться и далее, насыщаясь новым содержанием, черпаемым из жизни народа, и совершенствуясь в творчестве передовых профессиональных казахских композиторов, выступавших на защиту прав трудящихся масс.

В песнях этого периода ярко отражена борьба передовых демократических общественных сил против жестокостей феодального и колониального гнета. И в то время как акыны, служившие феодалам и баям, не выходили из рамок льстивой угодливости своим покровителям,— народные певцы не только обличали пороки феодалов и их прислужников, но и

выдвигали в своем творчестве высокие моральные цели.

В качестве показательного образца содержания песен казахских акынов, пресмыкавшихся перед своими покровителями, можно привести текст песни, записанной А. А. Ивановским и представляющей собой величание (мактау) хозяина перед началом выступлений певцов на пиршестве:

«Ты, Сарсенба́й, — почетный человек, богатый, с малых лет богатырь, ты всегда щедрый, умный и рассудительный.

Хвалить буду тебя — буду богатым и я. Песни петь тогда буду и день, и ночь.

Сарсенбай у меня человек уважаемый. Денег у тебя полные мешки лежат. Я считаю тебя за прекраснейшего человека.

«Лучше Сарсенбая никого нет», — так всегда я буду хвалить тебя в своих песнях. У Сарсенбая богатства много. Во всем мире я не мог найти такого щедрого, как Сарсенбай.

Сарсенбай, ты любишь ездить на иноходце; седло и сбруя — из серебра, одежда на тебе вся дорогая. Щедрость твоя велика.

Ты — человек большой справедливости; с малых лет ты имел большое богатство. Если я буду хвалить тебя в песнях, ты сделаешь мне подарок»[1].

В своей статье «Киргизский (казахский.— *В. Б.)* народный поэт-певец Ногойбай», из приложений к которой заимствован только что цитированный текст беззастенчивого и грубо льстивого славословия в честь бая, Ивановский ярко рисует образ печальника о тяжелой судьбе трудящихся и гневного обличителя социальной несправедливости, акына Ногойбая, пользовавшегося широчайшей популярностью у казахских народных масс. В то время как ханские и байские певцы, пишет Ивановский, «слагают и поют свои песни про воинственных батырей, про ханов и султанов, про пиры, какие задавали они на всю широкую степь, на всю киргизскую орду, из уст Ногойбая ничего подобного не услышите. Горе народное слышится в его песнях, жалобы, стон без конца. Поэтому-то каждая песня Ногойбая западает в самую глубину души слушателей, проникает в самые сокровенные тайники ее, задевает самые живые ее струны». Наряду с песнями, полными любви к своему народу, говорит Ивановский, Ногойбай «поет и другие песни, исполненные злобой, ненавистью и проклятиями ко всем тем, кто так или иначе, тем или другим приносит ущерб благосостоянию народа его... Он грозно и беспощадно бичует тех, которые иногда в один свой проезд по степи оставят на ней столь глубокие следы, что их не сгладят потом целые годы».

Подобным содержанием насыщено и творчество таких передовых народных казахских певцов XIX в., как Махамбет Утемисов, Биржа́н Кожагу́лов, Жаяу-Муса́ Байжа́нов и многих других.

Махамбет Утемисов (1804—1846)

Махамбет Утемисов был выдающимся по своему таланту казахским народным акыном. Он происходил из бедной семьи и в своих песнях резко выступал против лихоимства и самовластия ханов и султанов. Во время народного восстания 1836—1837 гг. Махамбет примкнул к нему и был ближайшим боевым соратником его руководителя Исатая Таймано́ва, одновременно выступая как поэт и певец — пламенный идеолог восстания, воодушевлявший народ своими песнями. Призывая казахских трудящихся к борьбе, он пел:

Что толку народу от тронов золотых,
Что толку народу от ханов лихих,
Если для немощных и бедняков
Нет справедливости, правды у них?!

В его стихах получили яркое выражение чаяния и надежды восставшего народа:

Как я хотел бы свой меч обнажить,
Груду увидеть мертвых голов.
Слышать предсмертный верблюжий рев
Ханов, что бедный народ томят,
Баев, что брюхо себе растят!
Как я хотел бы средь волжских лугов
Вольной толпой народ расселить.
Как я хотел бы скотом наводнить,
Волга, просторы твоих берегов!

Он гневно обличал ненавидимого трудящимися казахами султана Баймагамбе́та Айчува́кова:

[1] «Этнографическое обозрение», кн. III. 1889, стр. 217—218.

Ты — коварный волк, а не хан —
Пусть задушит тебя шайтан,
Пусть тебя осмеют друзья
И враги по черепу бьют!
Ядовитая ты змея,
Ты заразой черной рожден!
Ты на троне жесток и лют,
Вилохвостый ты скорпион.

После поражения восстания Махамбет не прекращал своей обличительной деятельности акына и в 1846 году был предательски убит людьми, подосланными к нему султаном Айчуваковым, удовлетворившим этим свое чувство мести к обличавшему его поэту.

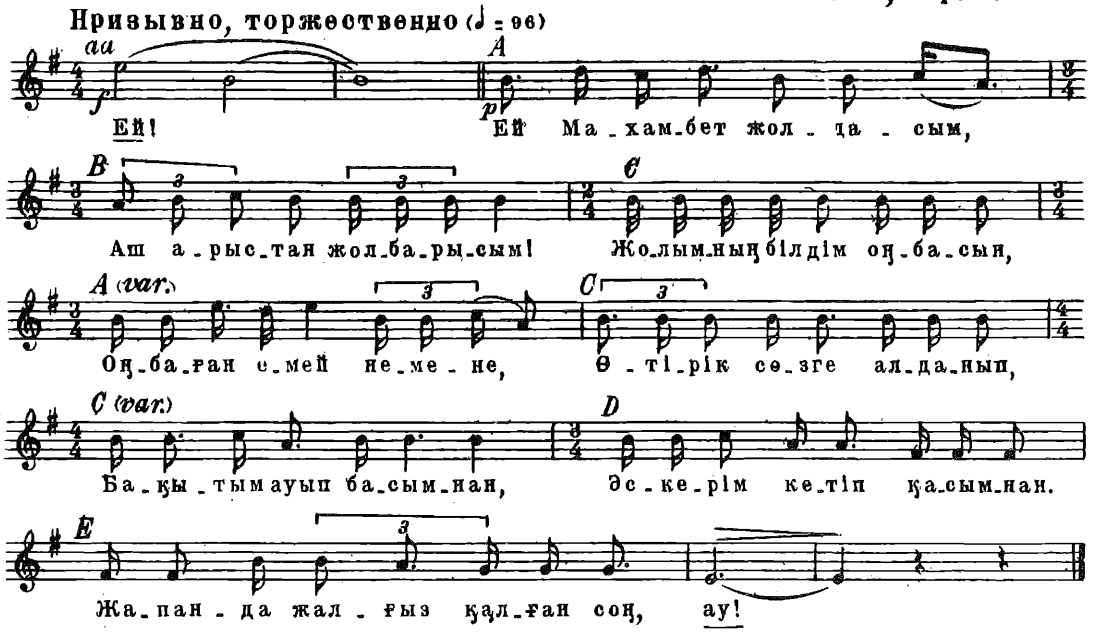
Махамбет Утемисов вошел в историю казахской литературы как один из талантливых поэтов. Его творчество оказало влияние на акынов демократического направления последующих поколений.

Имеется запись музыки небольшого отрывка из заключительной части исторической поэмы «Исатай», посвященной Исатаю Тайманову. В ней он, пошедший по пути поддержки ханской власти, покинутый своими боевыми соратниками и потерявший опору в народе, обращается к Махамбету Утемисову, предчувствуя свою скорую гибель. Отрывок сложен в форме взволнованного терме с не всегда выдержанной ритмикой стихотворной 7-сложной строчки, что свидетельствует об импровизационном складе его текста:

47

ИСАТАЙ
ИСАТАЙ

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 18



Ей, Махамбет жолдасым,
Аш арыстан жолбарысым!
Жолымның білдім оңбасын,
Оңбаған емей немене,
Өтірік сөзге алданып,
Бақытым ауып басымнан,
Әскерім кетіп қасымнан,
Жапанда жалғыз қалған соң.

Эй, мой товарищ Махамбет,
Мой лев, мой тигр!
Я знал что меня
Ждет неудача,
Но я поверил лжи
Поэтому наказан.
Счастье покинуло меня,
Нет рядом со мною моих воинов,
Я остался один в глухой степи.

Биржан Кожагулов (1825—1887)

Биржа́н Кожагу́лов был видным слагателем широко популярных в Казахстане песен на собственные тексты и на некоторые тексты Абая Кунанбаева (о нем будет сказано позднее), с которым Биржан был близко знаком. Его лирические песни широко напевны, а сатирические выразительны. В последних Биржан выступал защитником достоинства человеческой личности и обличителем баев и мулл, за что подвергался постоянным преследованиям с их стороны. Последние годы жизни, объявленный умалишенным, он провел привязанным к своей постели.

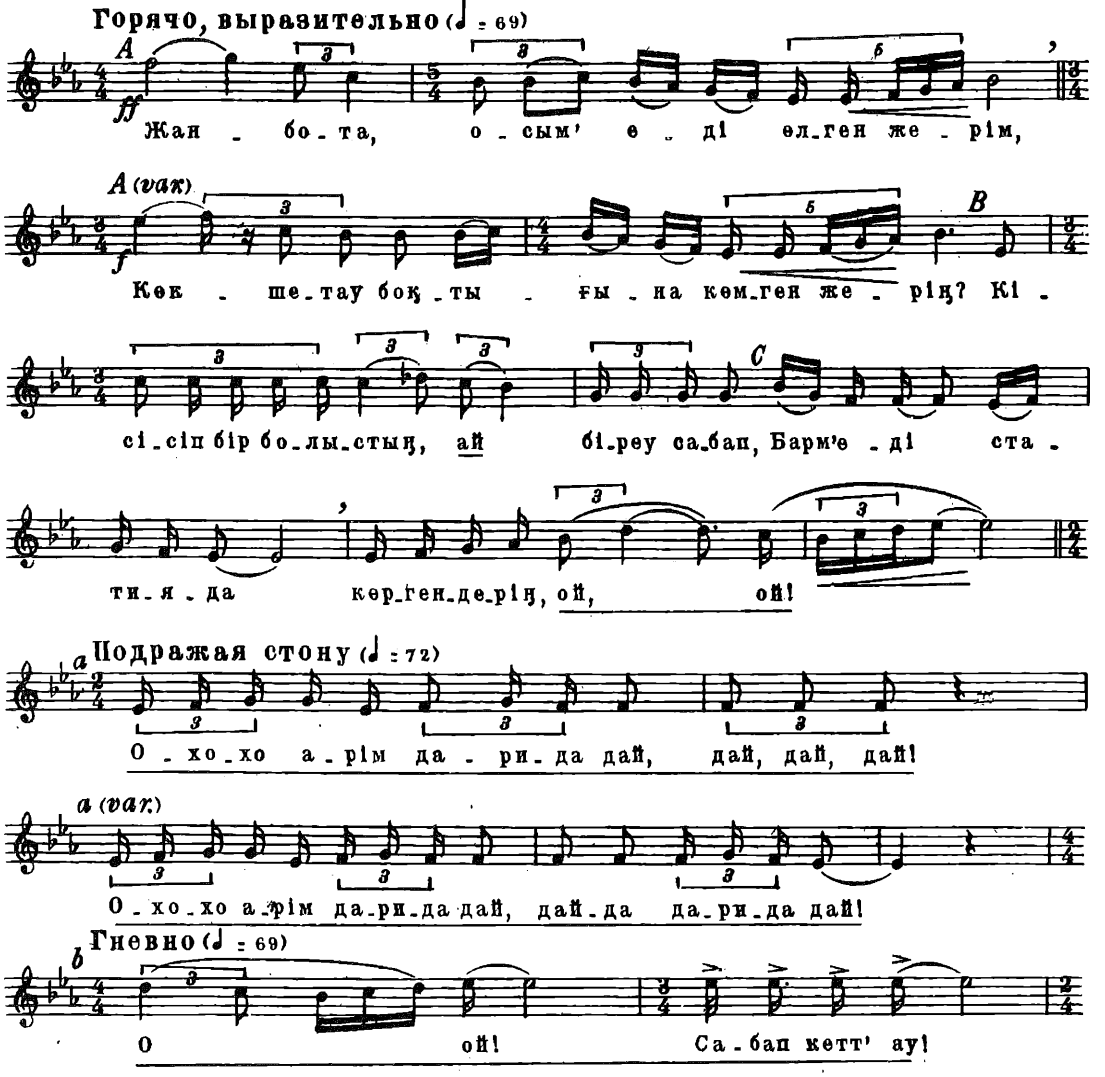
Биржан хорошо знал русскую крестьянскую народную песню. Из его произведений широкой популярностью пользуется гневная обличительная песня «Жанбота́», носящая имя волостного управителя, в присутствии которого певец подвергся оскорблениям и насилию. Песня эта глубоко драматична по своему содержанию:

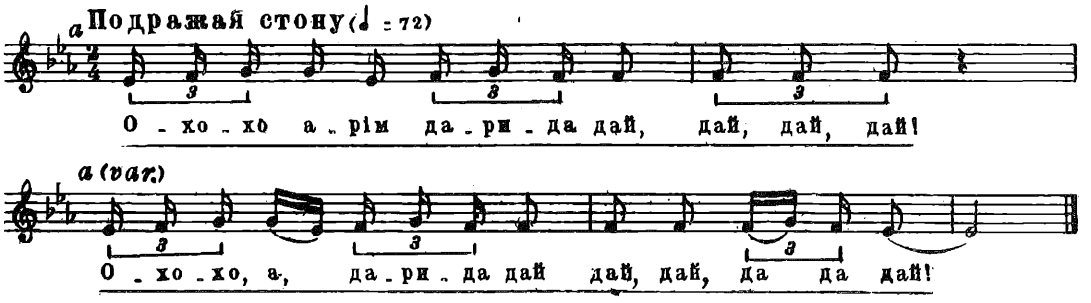
48

ЖАНБОТА

ЖАНБОТА

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 236





Жанбота, осыма еді елген жерім,
Кекшетау боқтығына көмген жеріңе?
Кісісіп бір болыстың біреу сабап,
Барма еді статияда көргендерің.
О-хо-хо, дарида,
О-ой, сабап кетті ау!

Жанбота, өзің болыс, екен Қарпық,
Үстінен сегіз болыс, жүрдің артық.
Өзіндей Азнабайдың почтабайы,
Бір қойып домбырамды алды тартып.
О-хо-хо, дарида,
О-ой, сабап кетті ау!

Жанбота не здесь ли ты умер
И похоронен среди мусора под Кокчетавом?
Где ты нашёл такую статью,
Чтобы терзать народ целой волости?
О-хо-хо, дарида,
О-ой, колотил он меня!

Жанбота, ты сам волостной управитель, сын Карпыка,
Ты считался у властей выше восьми других волостных управителей.
Такой же тиран как ты - почтовый Азанбая
Ударив меня, отобрал мою домбру.
О-хо-хо, дарида,
О-ой, колотил он меня!

Жаяу-Муса Байжанов (1835—1929)

Обучившись в детстве казахской грамоте у муллы, Жая́у-Муса́ Байжа́нов в юношеском возрасте ушел из дома в Петропавловск, где работал у купца татарина. Здесь он приобрел знание русского языка. Отправившись затем в Омск, Муса поступил там в русскую школу, добывая средства для существования своим трудом. Обладая музыкальным дарованием, зная казахскую народную музыку и владея дом-

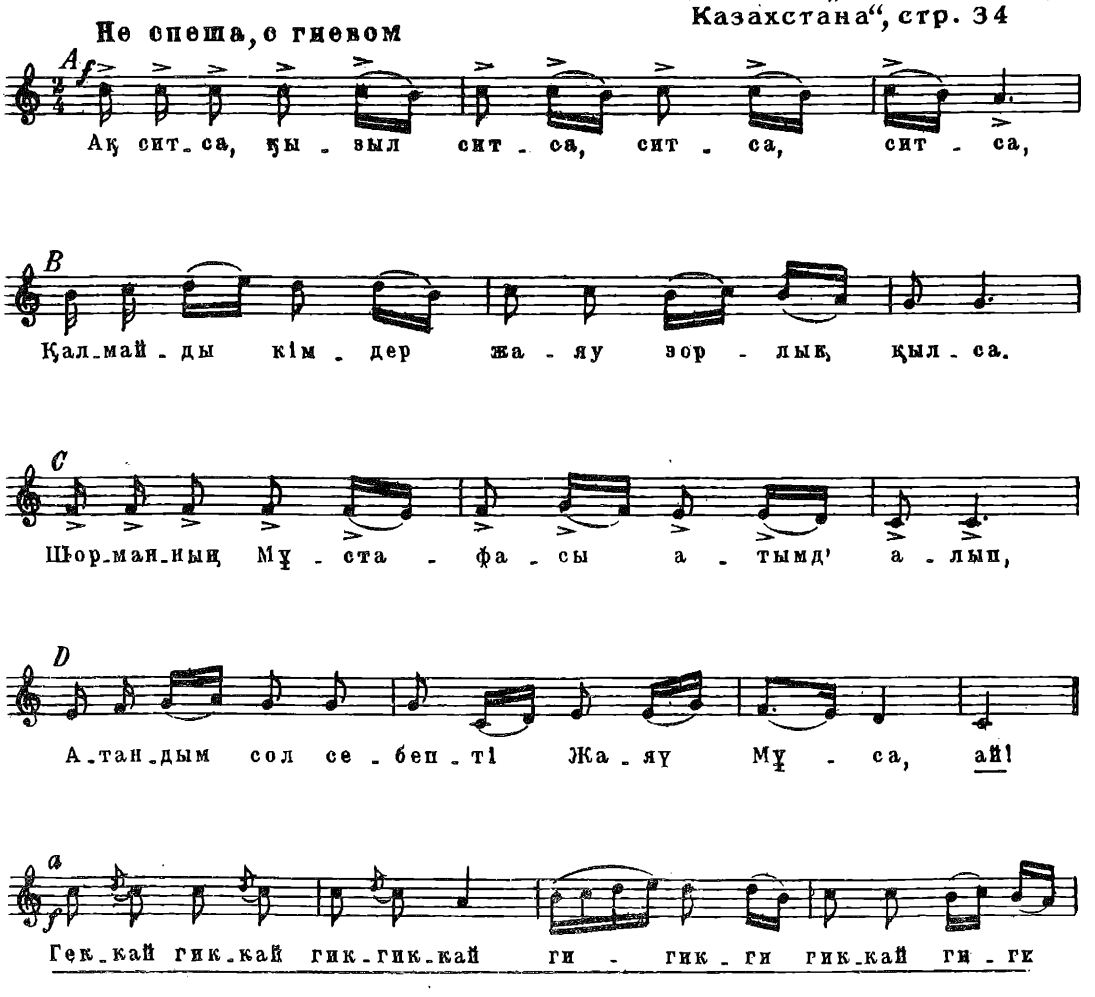
брой, он за время своего пребывания в Петропавловске и Омске близко познакомился с русской и татарской песней, освоил игру на скрипке и на гармонике. Впоследствии в аккомпанементе к своим песням, наряду с домброй, он пользовался также и скрипкой.

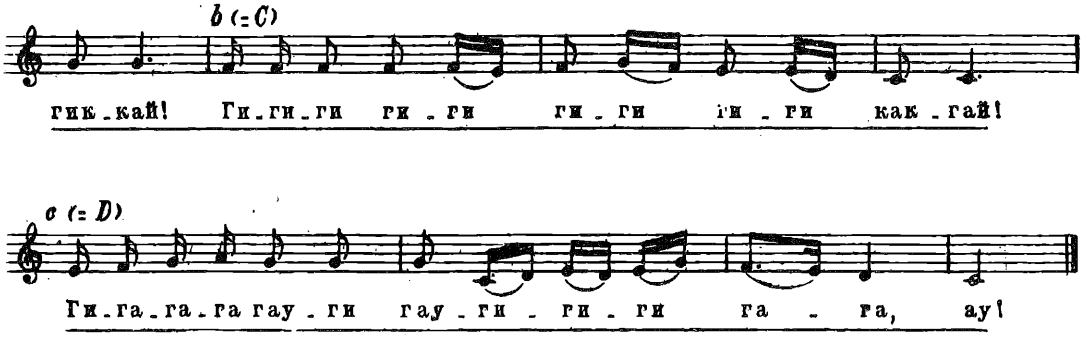
Защищая в своих песнях права трудового казахского народа, Муса Байжанов навлек на себя преследования, был арестован и подвергся длительному тюремному заключению в Тобольске. Из Омска в Тобольск он шел пешком, за что и получил прозвище «Жаяу-Муса» — «Пешего Мусы», сохранившееся за ним на всю жизнь. В устах баев это прозвище имело значение насмешки, для казахского же народа оно было его положительной характеристикой как борца, всем пожертвовавшего для счастья народа. В автобиографической песне «Ақ ситса» — «Белый ситец» Муса рассказывает о происхождении своего прозвища и о своих врагах — бае Шормане и его сыне Мустафе, пославших его в ссылку:

49

АҚ СИТСА
БЕЛЫЙ СИТЕЦ

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 34





Ақ ситса, қызыл ситса, ситса, ситса,
Қалмайды кімдер жаяу зорлық қылса.
Шорманның Мұстафасы атымды алып,
Атандым сол себепті Жаяу Мұса.

Жаныма батқандықтан ашынамын,
Мен неге жаяумын деп басыламын.
Малым жоқ Шорман айдап алатұғын,
Қылығын Мұстафаның паш қыламын.

Үш жүзге болған мағлұм атым Мұса,
Жігіттер шешен болсаң, маған ұса.
Сыртымнан мені қазақ қашқын дейді,
Көрер ем қашқындықты, күнім туса!

Белый ситец, красный ситец, ситец, ситец,
Кто же не окажется пешим, подвергшись произволу?
Мустафа Шорманов отнял у меня лошадь,
Поэтому меня прозвали Пеший Муса.

Я горюю оттого, что мне стало больно,
Не покидает меня мысль, что я стал пешим.
Нет теперь у меня скотины, чтобы мог её украсть Шорман,
Теперь я разоблачу преступления Мустафы.

Моё имя Муса известно всем трём жузам,
Джигиты, если вы острословы, будьте похожи на меня.
Всюду казахи прозвали меня беглецом,
Будь бы только подходящий день, показал бы я, какой я беглец!

Муса бежал из ссылки и вернулся на родину, продолжая в течение долгого времени скрываться от своих преследователей.

Песни Жаяу-Мусы по своему мелодическому складу приближаются к стилю терме, но имеют куплетное строение, примером чему может служить ранее

приведенная песня «Кульбай бай» (№ 17).

Жаяу-Муса прожил долгую жизнь и умер в возрасте 91 года. В своих песнях он отразил любовь к родной природе и к своему народу, за права которого он всю жизнь боролся. Муса был одним из первых казахских народных композиторов, создавших песни на советскую тематику.

Инструментальное творчество

В описываемый период наряду с вокальным творчеством развивается и инструментальная музыка. Появляется ряд талантливых исполнителей на народных инструментах и композиторов, отражающих в своих произведениях борьбу передовых общественных сил казахского народа за его лучшее будущее. Ведущую роль в инструментальном творчестве играет домбра, наиболее популярный в народе музыкальный инструмент. Меньшее распространение имеет кобыз и сыбызгы.

Музыка для домбры

«Концертный» репертуар для домбры пополняется новыми пьесами казахских композиторов, одновременно являющихся талантливыми мастерами игры на этом инструменте. Из них выделяются два наиболее крупных артистических имени — Даулеткерея Шагаева и Курмангазы Сагырбаева, ставших родоначальниками двух ведущих направлений казахских домбристов. Они, каждый по-своему, развивали музыкальные традиции Западного Казахстана.

Даулеткерей Шагаев (ум. в 70-х гг. XIX в.) считался непревзойденным мастером-домбристом своего времени. По своему происхождению он принадлежал к феодальной верхушке и получил значительное для своего времени общее образование. Его творчество по содержанию было связано с бытовой, эпической и исторической народной тематикой: лирика, образы природы, охотничьи сюжеты, картины народных развлечений (борьба) и празднеств, эпическая героика (образ Кёр-оглы) — вот основная сфера его искусства.

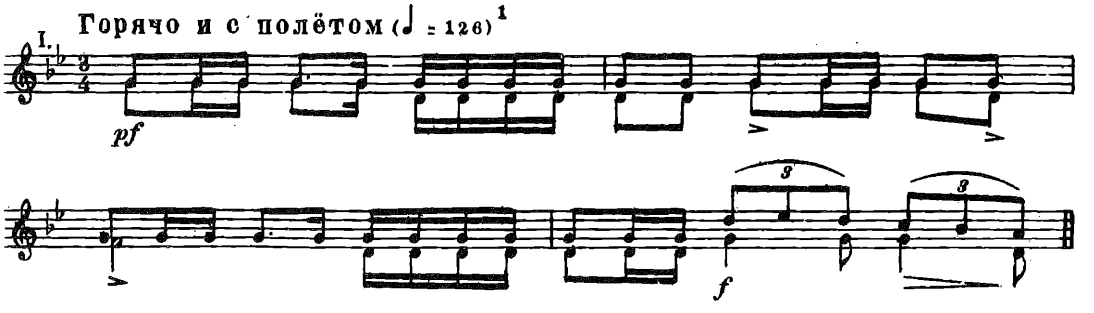
Произведения Даулеткерея отличались стройностью и законченностью формы, а его исполнение — высоким мастерством. Выдающимися домбристами и авторами произведений для этого инструмента были его сыновья, Салават и Аликей.

Образцом творчества Даулеткерея может служить его пьеса в трехчастной форме «Конгыр ек-шек» — «Двухструнный конгр» с мелодической перекличкой двух струн домбры:

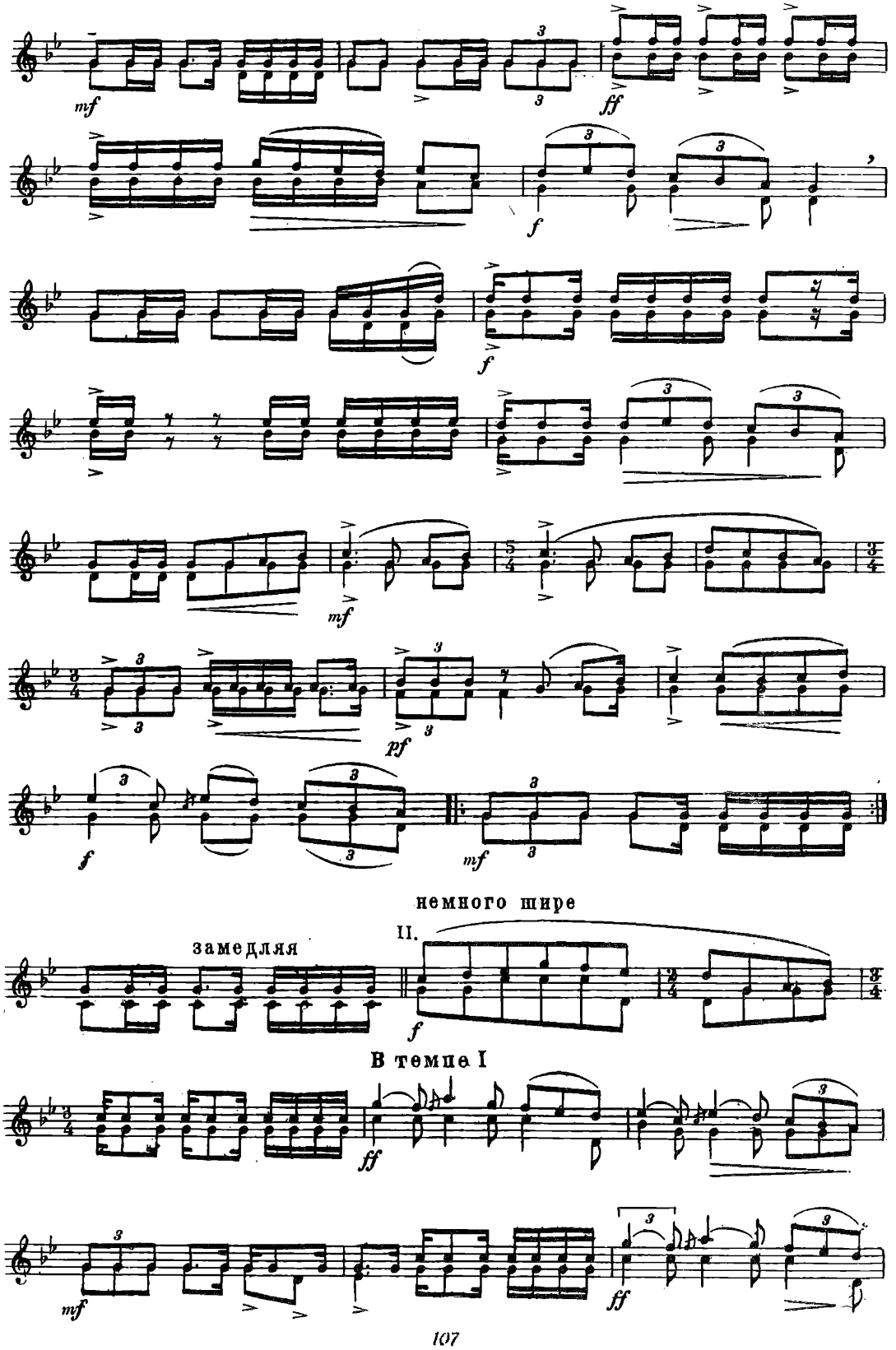
50

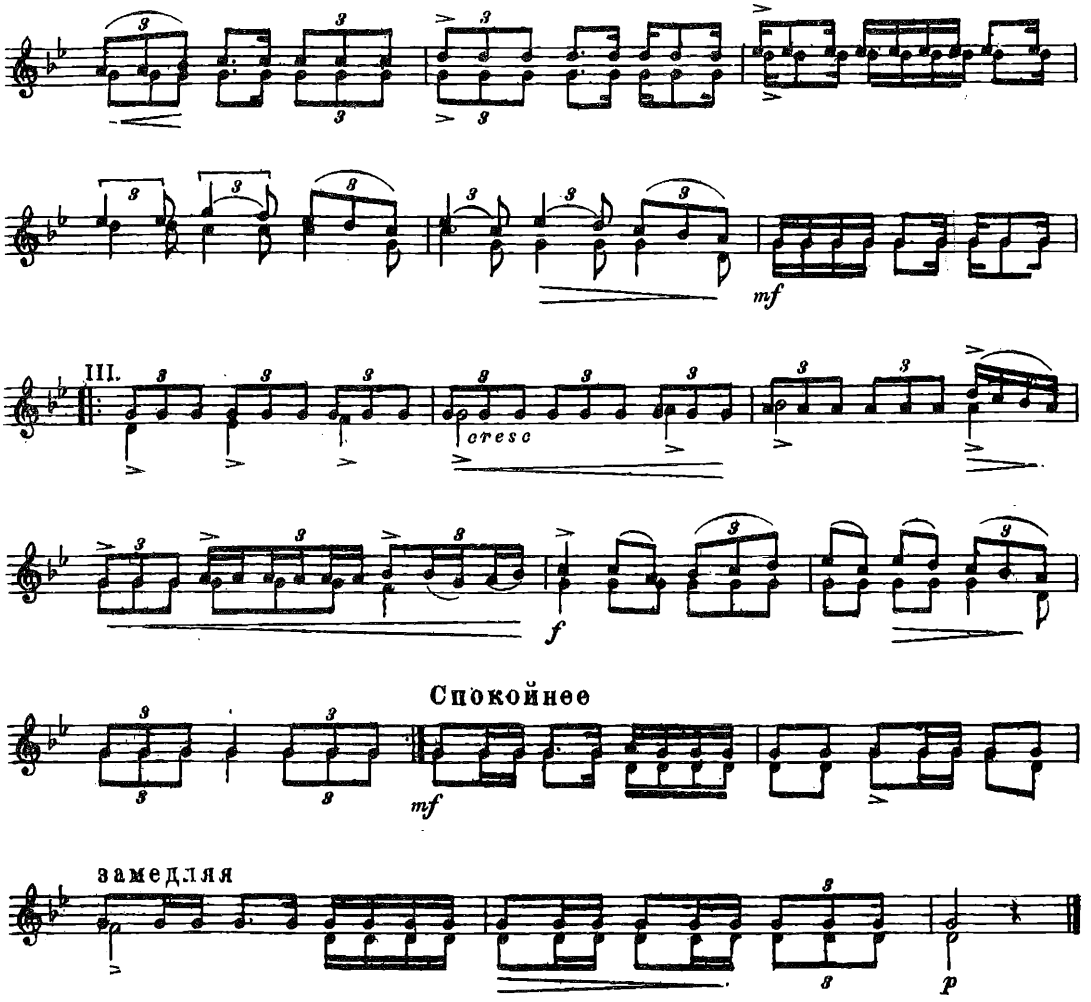
ҚОҢҒЫР ЁК-ШЕК
ДВУХСТРУННЫЙ КОНГР

А. Затаевич. „500 песен", № 20



[1] Играть октавой ниже.


немного шире
II.
замедляя
В темпе I



Курмангазы Сагырбаев (1806—1879) был сыном бедного кочевника и с малых лет работал у бая пастухом. Проявив с детства горячую любовь к музыке и выдающиеся музыкальные способности, он сам сделал себе домбру, с которой не расставался. Курмангазы достиг высокой техники игры на этом инструменте и с юношеских лет обнаружил незаурядное композиторское дарование. Он вел скитальческий образ жизни, свойственный казахским народным музыкантам, для которых их профессия была средством существования, и жил интересами трудовых народных масс, отражая в своем творчестве глубокие социальные проблемы.

За свою общественно-художественную деятельность и непокорный характер он подвергался преследованиям со стороны феодалов и баев и был заключен в тюрьму в Оренбурге, откуда бежал, распилив кандалы.

Глубоко демократическая тематика произведений Курмангазы была тесно связана с народно-освободительными идеями. Так, содержание кюя «Кишкентáй» посвящено народному восстанию под руководством Исатая Тайманова; в кюе «Кобы́к шашкáн» — «Бушующий вал» отражено народное бедствие, вызванное наводнением; в кюе «Сары́-Аркá», носящем название одной из местностей Казахстана, дается картина широкой казахской степи. Некоторые произведения рисуют эпизоды его заключения в тюрьме и бегства из нее. В качестве примера стиля Курмангазы можно привести его кюй «Серпéр» — «Порыв», названный Затаевичем «шедевром двухголосия» в казахском инструментальном творчестве:

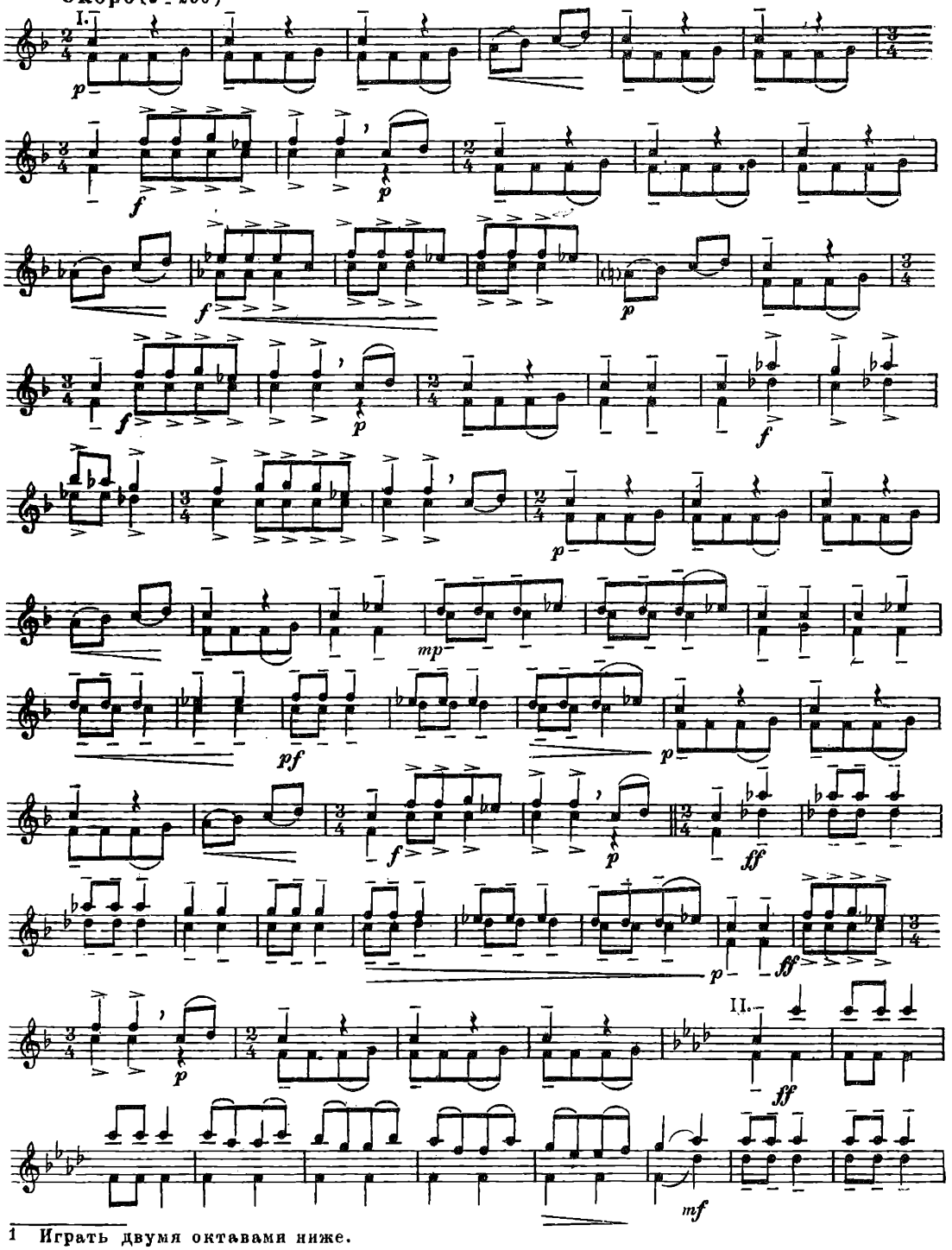
51

СЕРПЕР

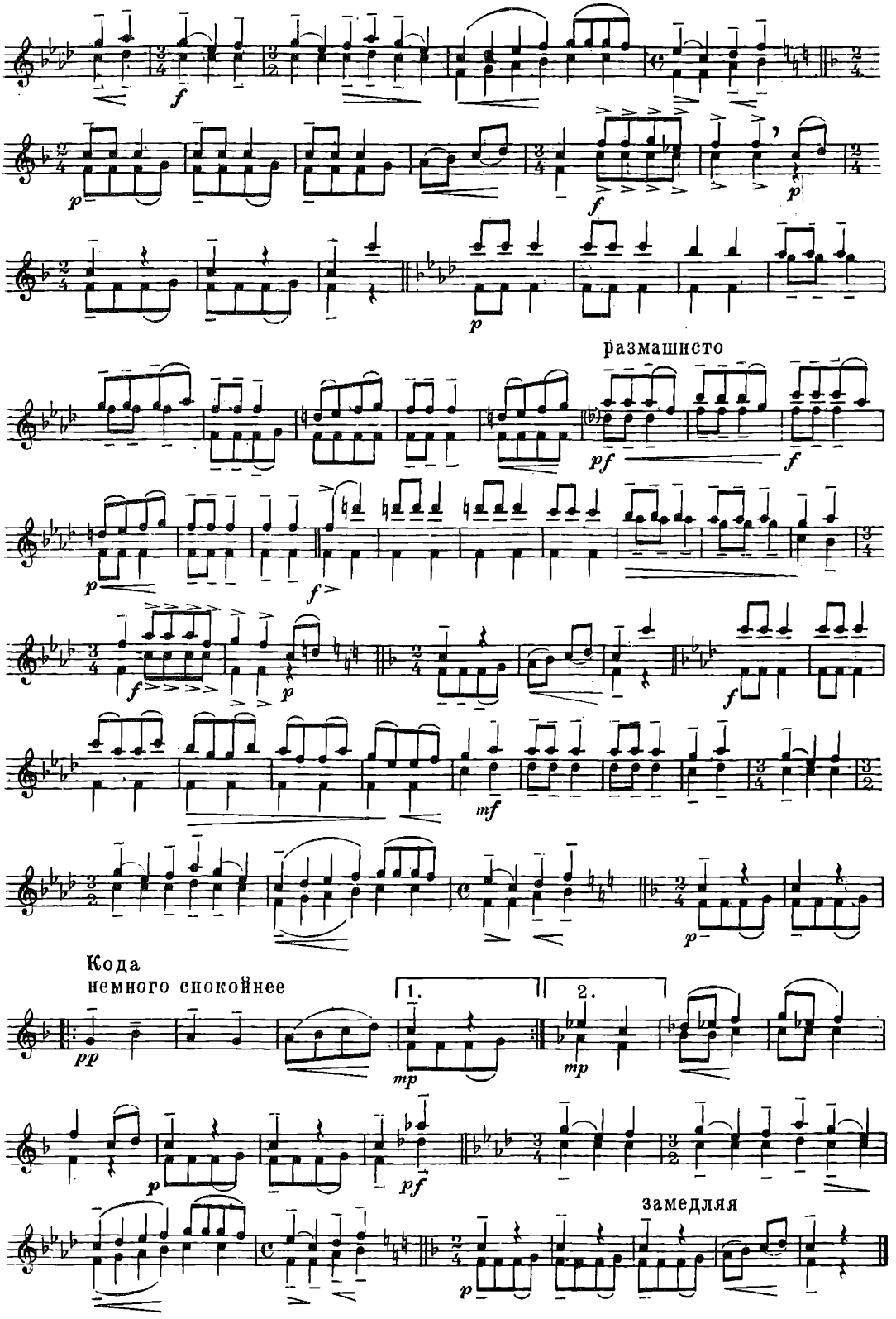
ПОРЫВ

Скоро (♩ = 200) [1]

А. Затаевич. „500 песен“, № 26



1 Играть двумя октавами ниже.


размашисто
Кода
немного спокойнее
1.
2.
замедляя

Курмангазы создал свою школу, одной из замечательных представительниц которой была Ди́на Нурпеи́сова (1861—1955).

Оба этих домбриста, владея обширным репертуаром, исполняли и туркменские кюи, а также применяли иногда в своих произведениях проведение тем средней части на органном пункте открытой нижней струны, что является характерным приемом туркменской инструментальной музыки. Творчество Даулеткерея и Курмангазы по справедливости квалифицируется как важная составная часть народной музыкальной классики.

Музыка для кобыза

Кобыз, бывший в более ранние времена инструментом, широко распространенным у кочевых тюркских народов, в описываемый период пользовался гораздо меньшей популярностью, чем домбра. Однако до последнего времени известны были выдающиеся исполнители на кобызе. К таковым, в первую очередь, нужно отнести Ихла́са Дауки́на (1843—1916), произведение которого уже приводилось (№ 46). Как видно из программы пьесы, и в произведениях для этого инструмента отражается социальная тематика, выдвигаемая самой жизнью народа.

Музыка для сыбызги

Пастушеский по своему происхождению и преимущественному использованию музыкальный духовой инструмент — сыбызги начинает употребляться и для исполнения произведений серьезной музыки, типа домбровых кюев, сочиняемых с учетом возможностей сыбызги как певучего духового инструмента. Записей музыки для сыбызги сделано пока еще очень мало. Из уже приведенных образцов пьеса «Естек» (№ 40) принадлежит к виду кюев, а пьеса «Зауреш» (№ 41) является мелодией народной лирической песни.

Известными виртуозами на сыбызги были Сармала́й (1835 — ум. ок. 1885) и Исха́к Вали́ев (1902—1944).

Казахская музыка в последней четверти XIX в.

Общественно-литературное движение в Казахстане во второй половине XIX в.

Развитие городской жизни, устройство школ, издание газет и книг на казахском языке после присоединения Казахстана к России — все это оказало большое влияние на повышение культурного уровня казахов. Вопреки реакционной колонизаторской и русификаторской политике царского самодержавия, была создана почва для ознакомления лучших представителей казахского народа с передовыми общественными и литературными движениями России. Проводниками прогрессивных идей в Казахстане были русские политические ссыльные и выдающиеся ученые, изучавшие природу, историю и быт населения Казахстана, а также лучшие представители служилой разночинной интеллигенции. В течение десяти лет (с 1847 по 1857 г.) здесь жил в ссылке также и великий украинский поэт, революционер-демократ Т. Г. Шевченко.

Все это способствовало образованию в Казахстане своей интеллигенции. К числу ее передовых представителей принадлежали: ученый-просветитель Чока́н Валиха́нов (1835—1865), крупный педагог-демократ Ибра́й Алтынса́рин (1841—1889) и основоположник новой казахской поэзии и литературы, великий поэт-просветитель Абай Кунанбаев, деятельность которого распространялась и на музыкальное искусство.

Абай Кунанбаев (1845—1904)

Аба́й (Ибраги́м) Кунанба́ев родился в семье самовластного степного правителя старшины Кунанбая. Начальное образование он получил в Семипалатинске в мусульманской духовной школе — медресе. Абай рано почувствовал призвание к поэзии и уже в школьные годы начал писать стихи. С большим вниманием изучал он произведения классических восточных поэтов: Фирдоуси, Хафиза, Саади, Низами, Физули и Навои. Отец предназначал Абая к деятельности судьи — би́я, защитника интересов правящей верхушки, бывшей орудием в руках царского самодержавия. Но, глубоко сочувствуя своему народу в его тяжелой судьбе, Абай считал, что казахский народ может избавиться от нищеты, невежества, бесправия и межродовой вражды с помощью просвещения. Это направление мыслей привело его к полному разрыву с отцом и к дружбе с представителями русской разночинной революционной интеллигенции. Они помогли ему изучить русский язык и русскую литературу и

способствовали формированию его взглядов как просветителя-демократа. В сближении казахской и русской культуры Абай видел путь спасения казахского народа от вековой темноты. Он перевел на казахский язык целый ряд произведений Пушкина, Лермонтова, Крылова и других поэтов, выбирая те произведения, которые он считал наиболее ценными для своих просветительских целей.

Как поэт-демократ, Абай Кунанбаев в своей творческой деятельности глубоко связан с казахским фольклором. Значение песни в жизни народа ярко характеризуется им в следующем четверостишии:

Двери мира тебе открывает — песня,
Двери смерти тебе открывает — песня.
Внимай ей, казах, постигай ее мудрость,
Всей жизни твоей сопутствует песня.

Глубокий знаток казахской народной песни и творчества народных поэтов-акынов, Абай пользовался большой популярностью. Его аул был постоянным местом собрания певцов, которые демонстрировали свои произведения, заучивали создаваемые поэтом новые стихи и распространяли их затем по всему Казахстану.

Абаю были хорошо известны песни русской демократической интеллигенции, он был знаком также с романсным творчеством русских композиторов. Он делает ряд переводов на казахский язык текстов русских песен и романсов и создает к ним свои мелодии, в которых намечает путь к образованию нового стиля казахской песни, который можно назвать стилем городской демократической казахской песни. Этот стиль подготовляет основу для развития в дальнейшем казахской массовой песни и казахского романсного творчества.

Песни Абая

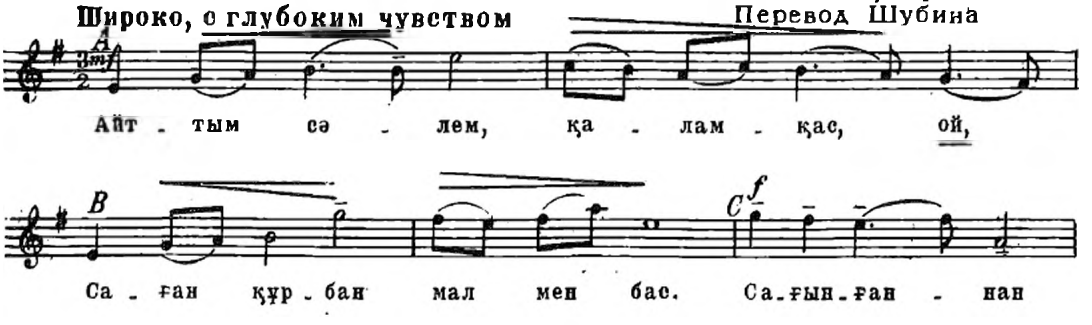
Содержание песен Абая — лирика в широком, богатом и разнообразном ее использовании. При сочинении песенных текстов Абай пользуется казахским народным стихом и народной строфой, а также новыми для казахской поэзии видами стихотворных строк и строф. В свои мелодии он вводит интонации русской городской песни. Строение этих мелодий отличается выразительной лаконичностью стиля, тесно связанного с содержанием текста. Тот же лаконизм является и основной чертой строения формы его песен. Абай чаще всего применяет двухчастную куплетную форму с повтором ее второй половины, что также характерно для песен русской демократической интеллигенции.

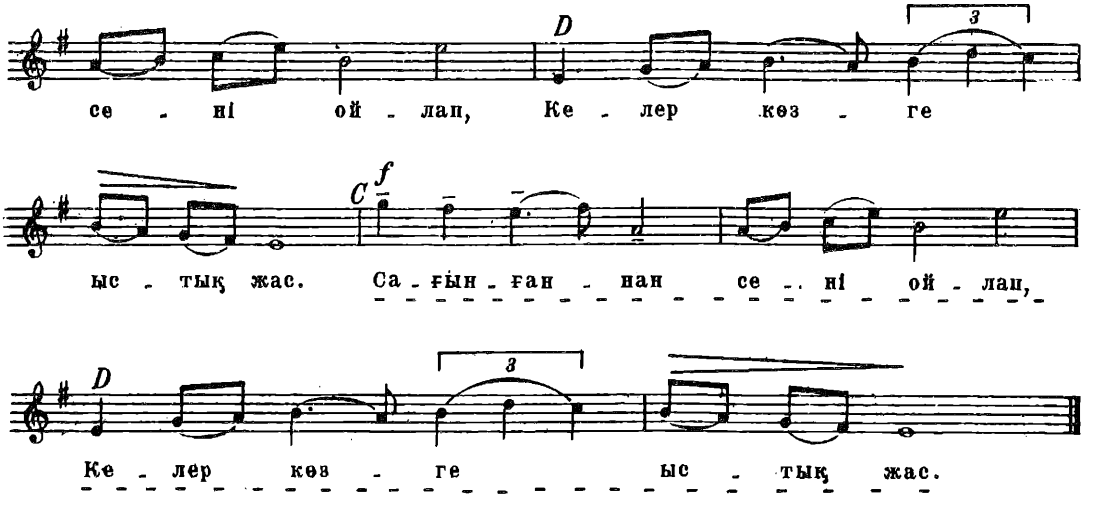
Широко напевна мелодия его популярной лирической песни «Айттым салем, каламкас» — «Шлю, тонкобровая, привет», в которой казахский народный стих сочетается с яркой и выразительной мелодией нового склада:

52

АЙТТЫМ СӘЛЕМ, ҚАЛАМҚАС
ШЛЮ, ТОНКОБРОВАЯ, ПРИВЕТ

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 278.
Перевод Шубина





Шлю, тонкобровая, привет,
Похожей не было и нет!
Когда тоскую по тебе,
Мне слёзы затмевают свет.

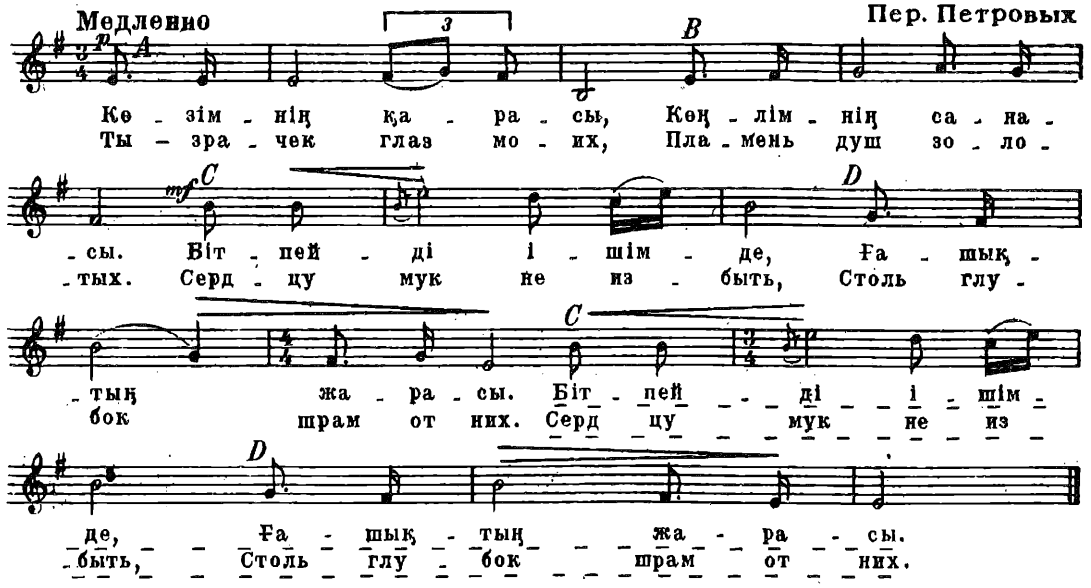
Ты лучше всех. За сотни лет
Подобной не был мир согрет.
Одной тебе моя любовь,
Твой образ — он давно воспет.

В песне «Көзимнин карасы» — «Ты — зрачок глаз моих» в рамках народной строфы с единой рифмой для 1, 2 и 4-й строчек дан новый для казахского песенного творчества двухстопный анапестический ритм, что получает четкое отражение и в строении мелодии:

53

КӨЗІМНІҢ ҚАРАСЫ
ТЫ-ЗРАЧОК ГЛАЗ МОИХ

Зап. Л. Хамиди
Пер. Петровых



Своеобразно используя жанр акынских назидательных и обличительных песен, Абай создает свои замечательные «Восьмистишия» — «Сегиз аяк», призывая в них народ к нравственному совершенствованию. В основу этого обширного по своим размерам стихотворения он кладет оригинальную строфу из восьми строчек различного слогового строения, структура которой сохранена и в русском переводе:

Издали зовет,
От души идет,
Заставляет нас трепетать;
Он всего острей,
Он всего быстрей.
Может к месту лань приковать.
О, могучий, гибкий язык,
Ты в устах народа велик!

Слоговую структуру и рифмовку строк этой строфы можно выразить в следующей схеме:

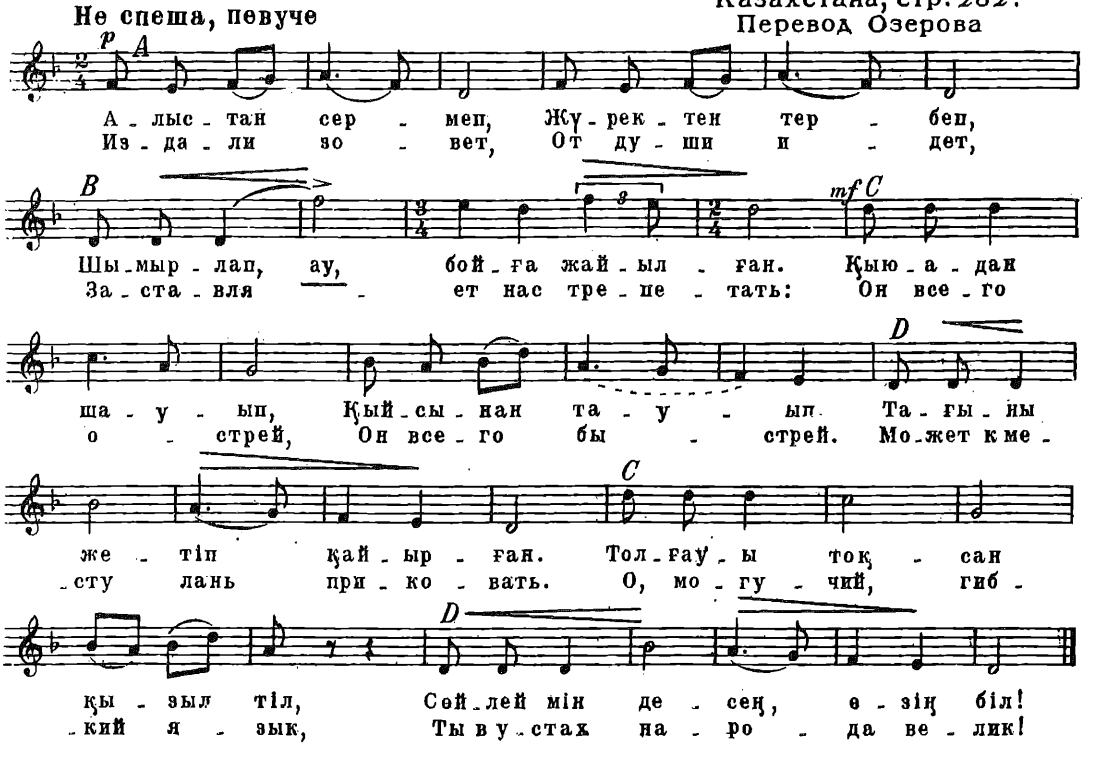
558+558+88
ааб ввб гг

Для этого стихотворения Абай сочиняет мелодию, в своей структуре и форме точно отражающую строение строфы этого «Восьмистишия», открывая тем самым новые пути для творчества казахских песенников — поэтов и композиторов:

54

СЕГІЗ АЯҚ
ВОСЬМИСТИШИЯ

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана, стр. 282. Перевод Озерова



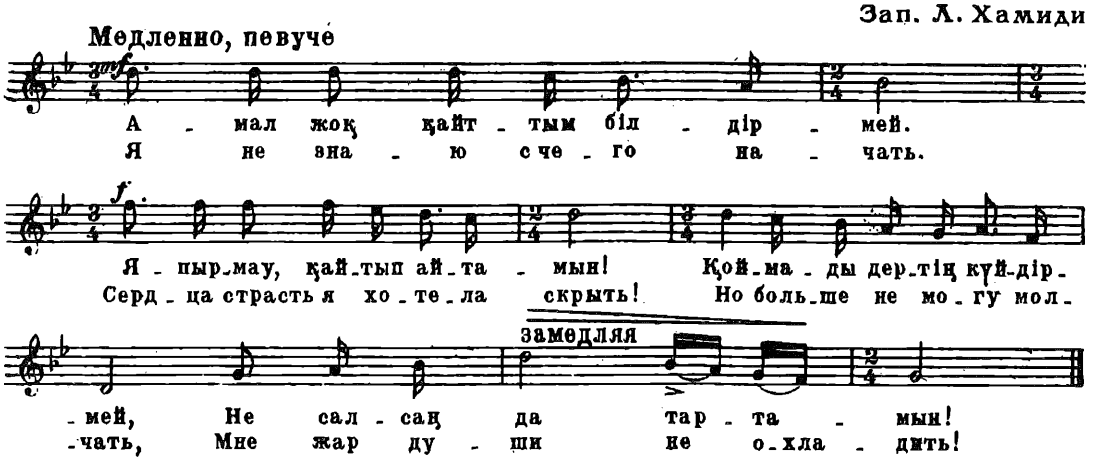
Стремясь к обновлению казахского народного песенного стиля, Абай делает переводы текстов популярных русских песен и романсов из репертуара демократической интеллигенции и создает к ним мелодии. Среди этих песен: «Я видел березку, сломилась она» — «Мен кордим узын кайын кулаганын» (текст В. А. Крылова), «Не осенний частый дождичек» — «Сургылт туман» (по народной редакции текста А. А. Дельвига), «Горные вершины» — «Карангы тунде тау калгып» (М. Ю. Лермонтова по Гёте). Абай сделал ряд переводов отрыв-

ков из «Евгения Онегина» Пушкина и сочинил мелодию к «Письму Татьяны», получившему широчайшее распространение во всем Казахстане. В переводе этого письма он использует казахский народный стих и связывает содержание отрывка с надеждами девушки казашки быть свободной в своих чувствах и в выборе мужа в противовес условиям тяжелого семейного и бытового гнета. Мелодия «Письма Татьяны» Абая имеет элегический характер:

55

ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ

Зап. Л. Хамиди



Песни Абая, отвечающие новым жизненным запросам народа, пользуются широкой известностью в Казахстане.

Изучение казахского народного музыкального творчества

С начала XIX в., в связи с появлением интереса у русских исследователей к Казахстану и к его народу, начинается публикация сведений о казахской музыке. Часть этих работ содержит и записи народных мелодий.

Первая запись казахской мелодии была опубликована в «Азиатском музыкальном журнале», издававшемся И. Добровольским в 1816—1818 годах. Затем в книге А. И. Лёвшина «Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсакских орд и степей» даны две мелодии для сыбызгы. Ряд записей привел в статье Р. А. Пфенига «О киргизских и сартских народных песнях», опубликованной в журнале «Этнографическое обозрение» за 1889 год.

Крупнейшим трудом XIX в. о казахской и частично киргизской народной музыке, пока еще не опубликованным, является работа А. Эйхгорна «О музыке киргизов», законченная им в 1888 году. Материалы для нее собирались автором с начала 70-х годов. Эта работа представляет собой специальное исследование о казахском народном музыкальном творчестве с рядом ценных наблюдений и значительным количеством музыкальных образцов. Две записи Эйхгорна приведены в настоящей работе (см. №№ 5 и 16).

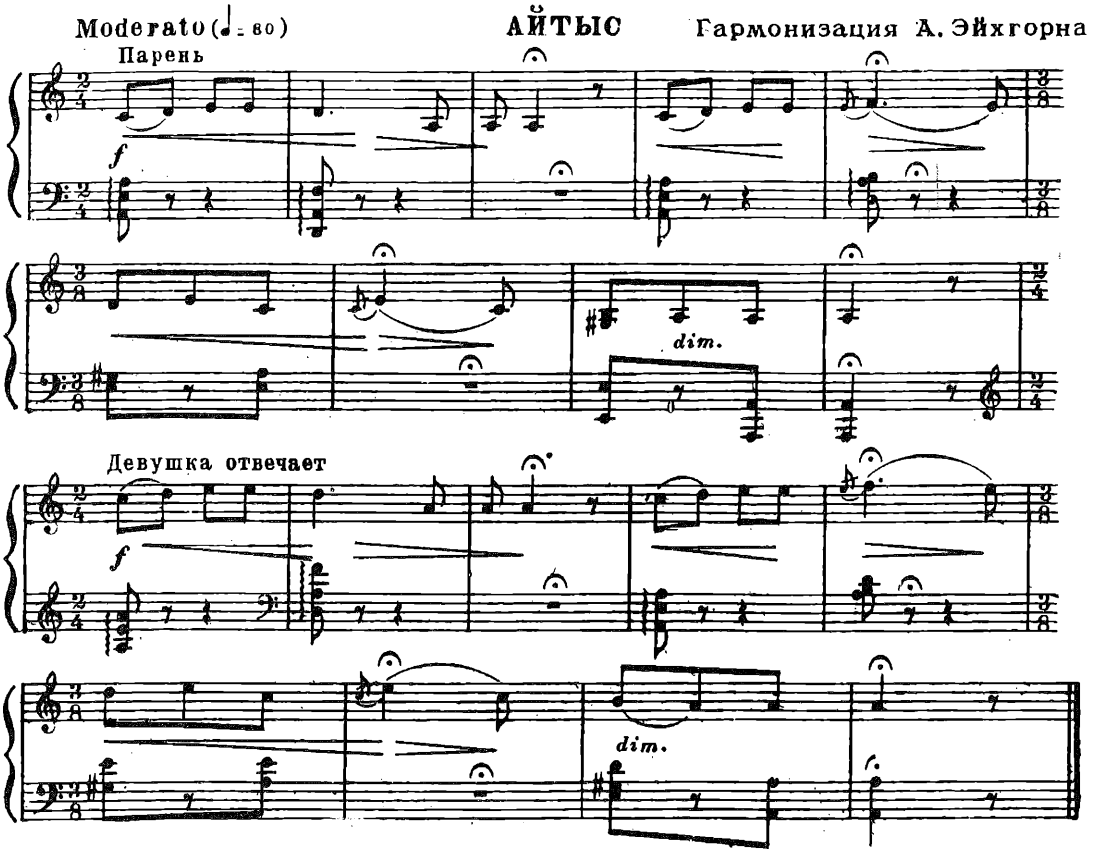
В XX в. появляется еще ряд исследований с записями казахских народных мелодий, как статья С. Г. Рыбакова «Любовь и женщина по народным песням инородцев» («Русская музыкальная газета» за 1901 год) и другие. Широкое изучение казахской народной музыкальной культуры начинается лишь в советский период, что нашло отражение в работах А. В. Затаевича: «1000 песен киргизского [казахского] народа», Оренбург, 1925, и «500 казакских [казахских] песен и кюйев», Алма-Ата, 1931.

Первые обработки казахских народных песен

В своей работе «Музыка киргизов» Эйхгорн дает несколько обработок записанных им казахских народных мелодий. Приведем из них лирический диалог между джигитом и девушкой:

56

АЙТЫС



Гораздо более значительны в художественном отношении обработки двух казахских лирических народных песен, сделанные Н. С. Кленовским по записям Пфенига. Обе песни имеют развитое оркестровое сопровождение. Первая исполняется голосом соло, вторая — смешанным хором. Если в обработках Эйхгорна казахский национальный колорит отсутствует, то у Кленовского мелодии даны в «общевосточном» гармоническом и тембровом оркестровом оформлении. Кленовский предназначал свои обработки для организованного им в Москве в 1893 году большого этнографического концерта. Прозвучавшие в этом концерте произведения опубликованы им в сборнике песен различных народностей — «Этнографический концерт», выдержавшем пять изданий.

Несколько казахских мелодий было включено в «Азиатское попурри» для духового оркестра Ф. В. Лейсека, исполненное на Туркестанской выставке в Ташкенте в 1890 году.

Имеются также сведения о ряде концертов казахской народной музыки в различных городах России. Из них можно упомянуть о двух докладах Рыбакова в Этнографическом отделении Русского географического общества в Петербурге в 1897 и 1909 годах, сопровождавшихся широким показом казахских произведений.

Казахское народное музыкальное творчество в предреволюционные годы

Революционное движение в Казахстане

Начало XX в. ознаменовалось подъемом революционного движения, связанным с революционными событиями в России. В Петропавловске и других городах Казахстана были созданы социал-демократические организации. В Петропавловске и Кокчетаве революционной работой руководил В. В. Куйбышев, в Верном (теперь Алма-Ата) — М. В. Фрунзе. В 1905 году революционное движение охватило не только города, но и русские села и ка-

захские аулы. В 1916 году, в связи с мобилизацией царским правительством угнетенных народов восточных окраин России на тыловые работы во время первой империалистической войны, революционный подъем, переплетаясь с национально-освободительным движением, перешел в стихийное восстание. Руководителем этого восстания, слившегося с Февральской революцией 1917 года, был народный герой Амангельды Иманов. Он провел в период гражданской войны 1918—1920 годов большую работу по организации национальных частей Красной Армии. Разгромом белогвардейшины и интервенции на территории Казахстана руководили: В. И. Чапаев, Д. А. Фурманов, В. В. Куйбышев и М. Ф. Фрунзе.

26 августа 1920 года была образована Автономная Киргизская Социалистическая Советская Республика, преобразованная 5 декабря 1936 года в Казахскую ССР.

Революционные события получили глубокое отражение в казахской народной музыке. В эти годы окончательно формируются идейные основы творчества гениального казахского акына Джамбула Джабаева, широко утверждается социально- и национально-освободительная тематика, возникает народная революционная песня.

Джамбул Джабаев (1846 — 1945)

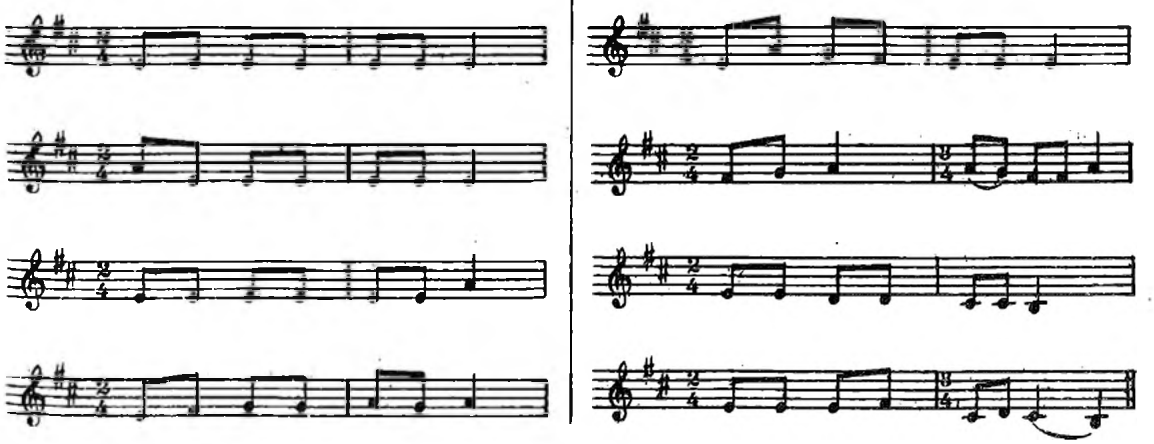
Джамбул Джабаев родился в семье бедняка в Семиречье. Имя свое получил от древнего названия горы Джамбул. С ранних лет он проявлял исключительную склонность к музыке и к сложению стихов. Его первым учителем был акын Сююмбай, благодарную память о котором Джамбул сохранил до последних дней своей жизни. С 14-летнего возраста он, уйдя из отцовского аула, начал вести самостоятельную жизнь народного певца, переходя со своими песнями из аула в аул. В 1881 году, в возрасте 35 лет, Джамбул встретился с считавшимся тогда непобедимым в айтысах—поэтических соревнованиях—акыном Кулмамбетом и победил его, разоблачив и высмеяв как приспешника и прихлебателя знати и баев, реакционера, предававшего интересы трудового народа. Уничтожив язвительными стихами своего противника, Джамбул приобрел славу первого акына Семиречья. Феодальная знать пыталась привлечь Джамбула на свою сторону различными посулами, но акын остался верным интересам трудового народа и не пошел ни на какие сделки со своею совестью.

Творчество Джамбула весьма обширно и по объему и по тематике. Основу его составляют произведения, отражающие текущие события казахской жизни, на которые Джамбул как поэт-демократ живо и непосредственно откликался. По поэтическому и музыкальному складу его произведения выдержаны в стиле терме — речитативного сказа с сопровождением домбры — в его наиболее чистом и последовательном виде. Вот примеры основных попевок Джамбула:

57

НОПЕВКИ ДЖАМБУЛА

Зап. Г. Жубановой



В складе, приближающемся к эпическому, Джамбулом были сочинены поэмы о казахских народных батырах — «Сурáнши баты́р», «Утегéн баты́р» и другие.

Джамбул являетсл крупной творческой фигурой, объединившей живые традиции казахского эпического и акынского творчества и направившей их на дело просвещения народа, на защиту его человеческих прав.

Подлинного расцвета могучий талант Джамбула достиг в советскую эпоху, когда творчество гениального казахского поэта получило признание во всех уголках Советского Союза.

Джамбул не знал грамоты, но осведомленность его в поэзии и литературе была исключительно велика. Он сохранял в памяти прочитанные ему произведения Навои, Низами, Абая, Пушкина, Некрасова, Шевченко, Горького, Лахути, Сулеймана Стальского и других. Его творчество отличается исключительным богатством поэтических образов, высоким подъемом чувства, величавой простотой и глубиной содержания.

Произведения Джамбула переведены на многие языки народов СССР. На его тексты написан ряд песен советскими композиторами. Именем Джамбула назван город Аулиé-Атá, центр Джамбульской области Казахстана. Скончался он на 99-м году жизни.

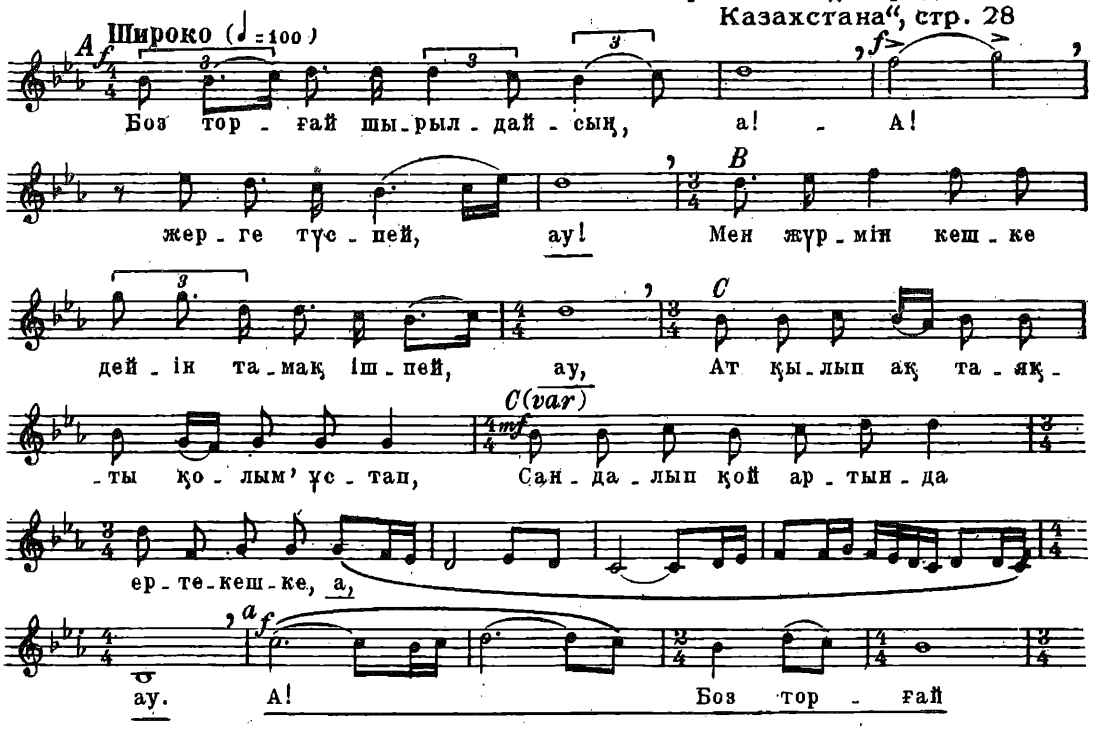
Песенное творчество начала XX в.

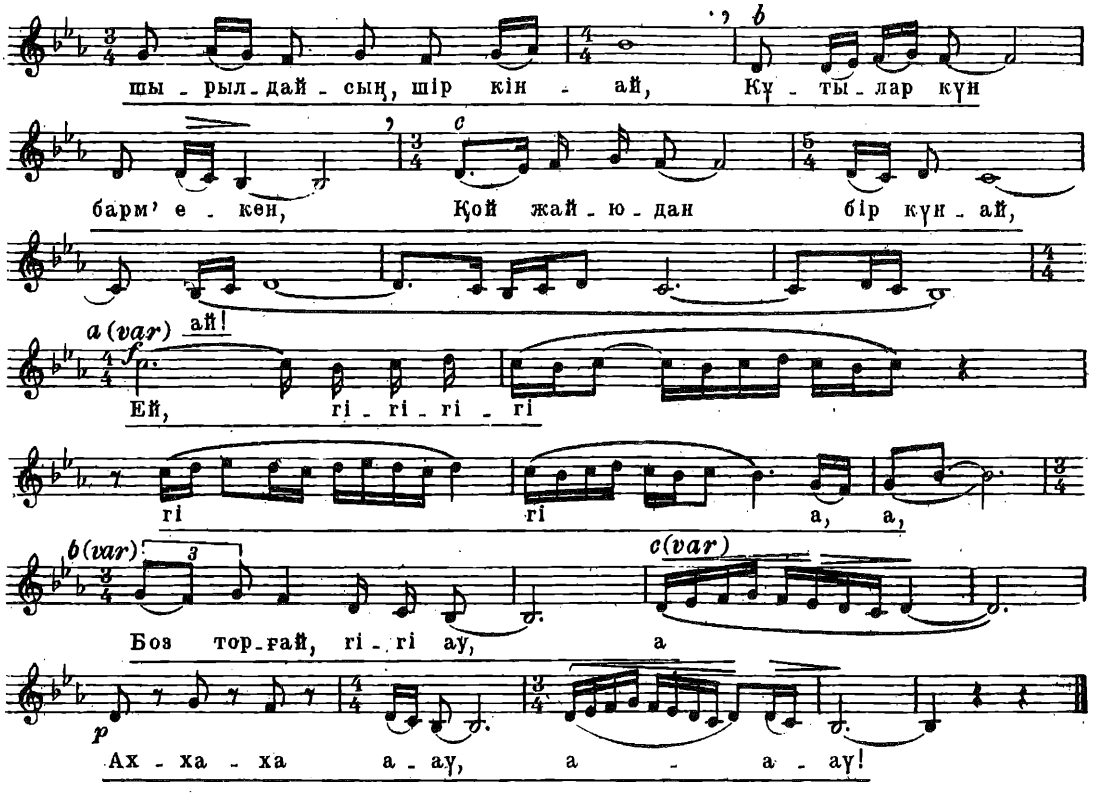
Одним из крупных певцов и слагателей песен в начале XX в. является Кенен Азербáев (род. в 1884), мастерски развивающий в своем творчестве казахские народнопесенные традиции и создавший в советскую эпоху ряд прекрасных произведений. Образцом его стиля может служить песня «Боз торгáй» — «Жаворонок», отличающаяся виртуозным складом и образностью содержания. В этой лирической песне Кенен выражает чувства дореволюционного пастуха-батрака, страдающего от тяжести подневольной работы на бая:

58

БОЗ ТОРҒАЙ
ЖАВОРОНОК

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 28





Боз торғай шырылдайсың жерге түспей,
Мен жүрмін кешке дейін тамақ ішпей.
Ат қылып ақ таяқты қолыма ұстап,
Сандалып қой артында ерте-кешке.
Қайырмасы: Боз торғай шырылдайсың, шіркін-ай,
Құтылар күн барма екен,
Қой жаюдан бір күн-ай,
Боз торғай!

Отырса қой күзетіп таң атпайды,
Жүргенде малды жайып кеш батпайды.
Қарайтын қабағыма бір адам жоқ,
Бел шешіп жылы төсекке бір жатпаймын.
Қайырмасы.

Жаворонок, поёшь ты, не спускаясь на землю,
Я хожу по степи до вечера голодный.
Белая палка у меня вместо коня,
Дни и ночи пасу я стадо.

Припев:

Жаворонок, голосистый жаворонок,
Настанет ли день,
Когда я не стану пасти овец?
Мой жаворонок!

Ночью скот караулю – утра не дождусь,
Днем скот пасу – вечер не приходит.
Ни одному человеку нет дела до того,
Что я ложусь спать не раздеваясь.

Припев.

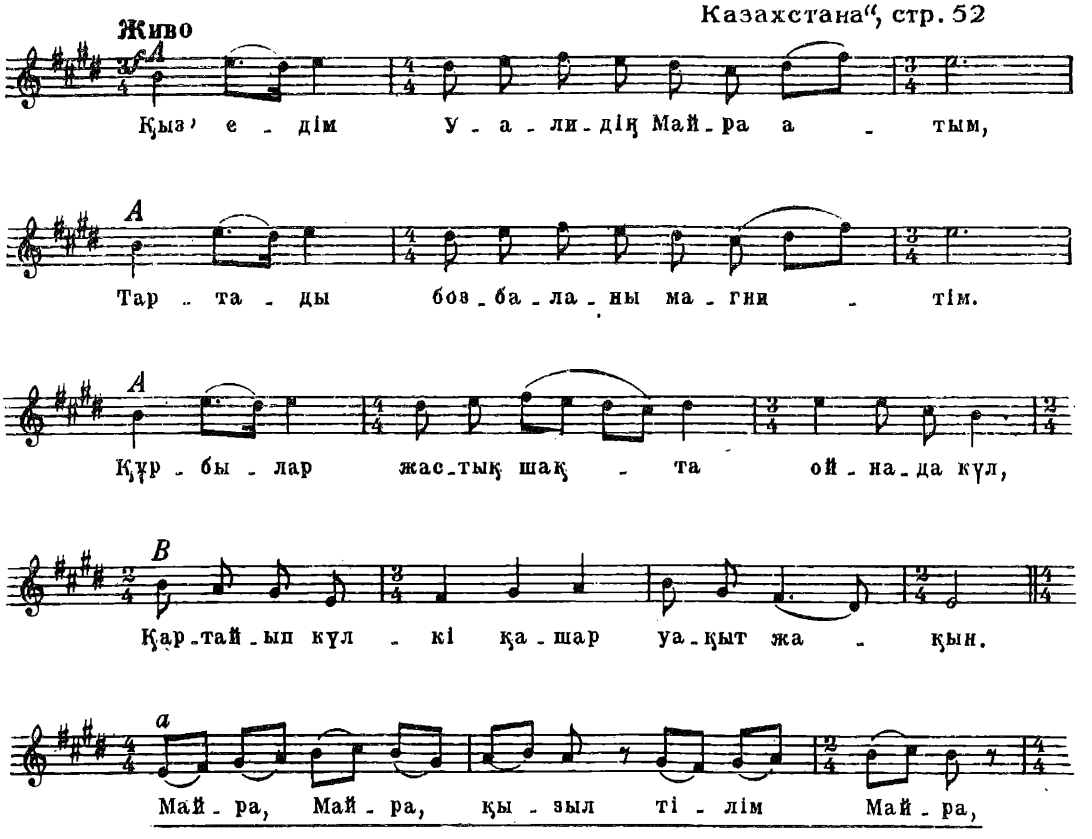
В лице Майры́ или Магиры́ Шамсутди́новой (1896—1929) мы видим новый тип профессиональной певицы и композитора — женщины казашки, резко порвавшей со старыми обычаями. Она выступала на ярмарках и базарах, в чайных и кумысных, исполняя казахские песни с сопровождением домбры, а также русские и татарские с аккомпанементом гармоники. В носящей ее имя песни «Майра», сходной по складу и по содержанию с «Песней Шашубая» (№ 34), певица дает свою творческую автобиографию, выступая в защиту права казахской женщины на занятие артистической деятельностью наравне с мужчинами:

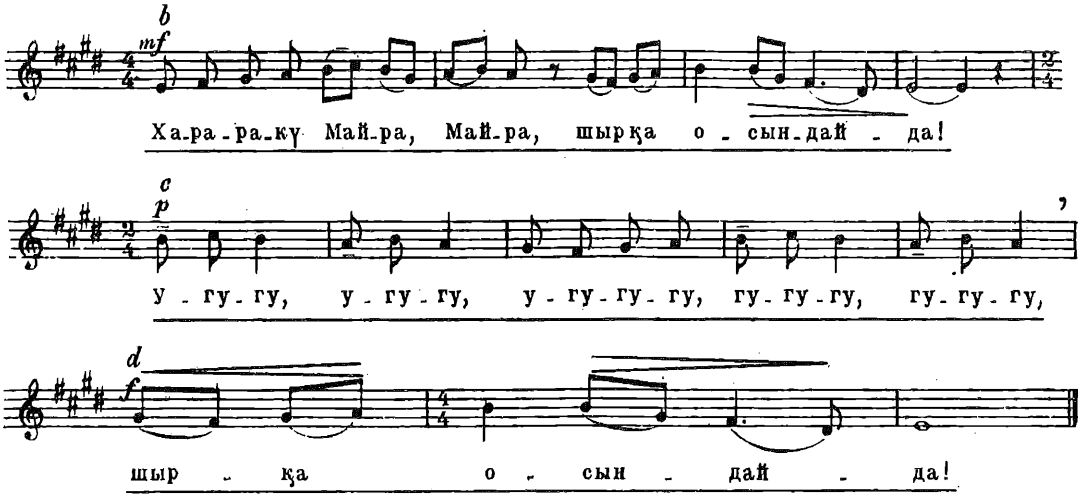
59

МАЙРА

МАЙРА

Б. Ерзакович. „Народные песни Казахстана", стр. 52





Қызы едім, уалидің Майра атым,
Тартады бозбаланы магнитім.
Құрбылар жастық шақта ойна да күл,
Қарайып күлкі қашар уакыт жетіп.
Майра, Майра, қызыл тілім сайра,
Майра, Майра, шырқа осындайда.

Дегенде атым Майра, атым Майра,
Отыз тіс көмекей пен тілім сайра.
Қолға алып домбыра мен ән шыркасам,
Ілесер сонда бізге жігіт қайда.
Майра, Майра, қызыл тілім сайра,
Майра, Майра, шырқа осындайда.

Я дочь Вали, зовут меня Майра,
Притягивает юношу мой магнит.
О, сверстники, в юности смейтесь и играйте.
Ведь в старости этого не будет.
Майра, Майра, красноречивая Майра,
Майра, Майра, пой, здесь.

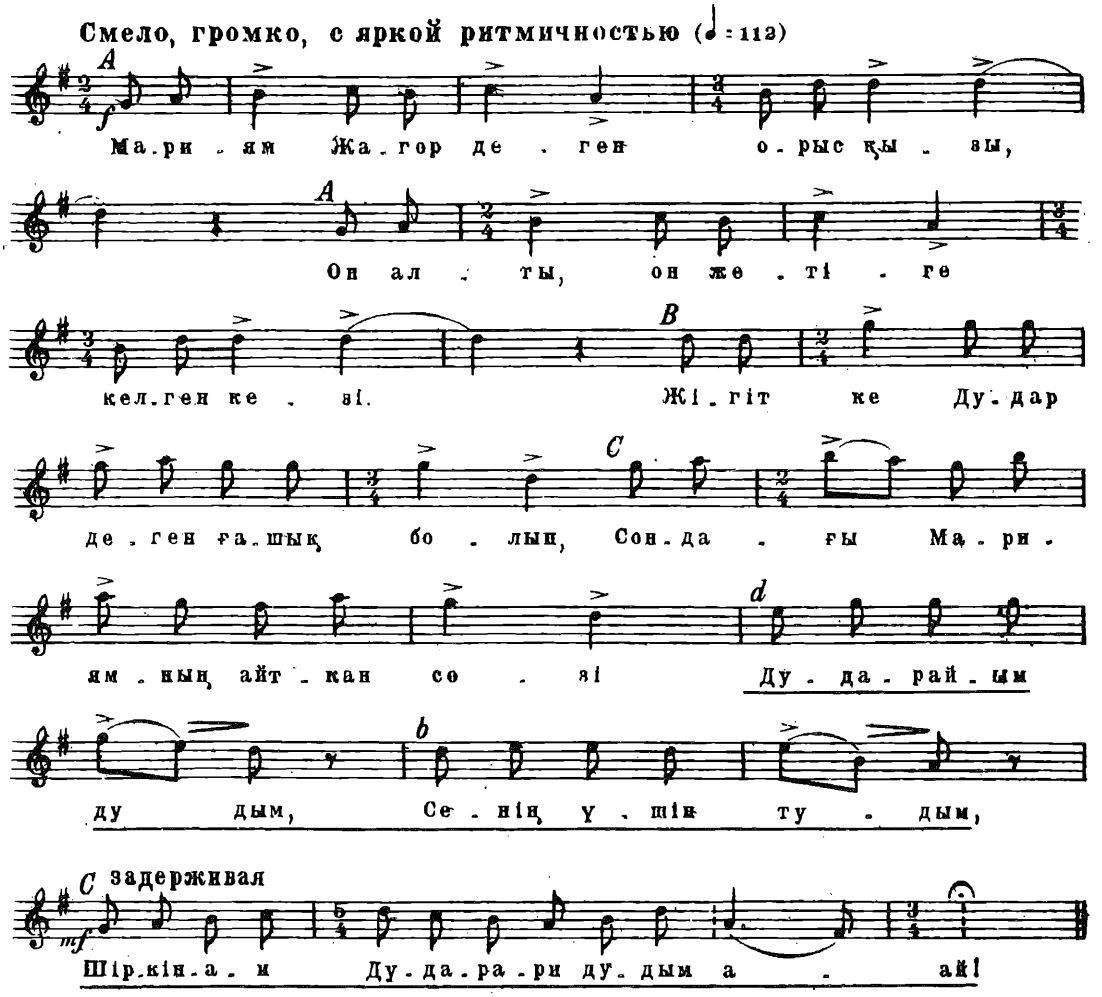
Известно моё имя: Майра, Майра,
Пой же мой язык, губы и горло!
Когда я беру в руки домбру и пою,
Не найти джигита, который мог бы со мной соревноваться.
Майра, Майра, красноречивая Майра,
Майра, Майра, пой, пришло наше время!

Долгая совместная жизнь русского сельского населения с казахами вела к взаимоознакомлению русских и казахов с их песенным и музыкальным творчеством. В добавление к уже приведенным примерам знакомства казахских певцов —Майры, Жаяу-Мусы — с русскими песнями можно назвать знаменательный пример сочинения одной из популярнейших в Казахстане песен «Дудар-ай» — «О, мой Дудар!» русской девушкой, дочерью рыбака Марией Егоровой (ум. в 1951), удостоенной при Советской власти звания заслуженного деятеля искусств Казахской ССР. В этой песне, сочиненной в хорошем казахском народном лирическом стиле и являющейся замечательным художественным документом дружбы между казахскими и русскими трудящимися, Мария или Марьям Егорова говорит о своей любви к казахскому джигиту Дудару:

60

ДУДАР-АЙ!
О, МОЙ ДУДАР!

А. Затаевич. „500 песен", № 235



Дочь Егора Мариям — русская девушка,
Когда ей исполнилось шестнадцать — семнадцать лет,
Полюбила джигита по имени Дудар.
И тогда Мариям сказала:

Припев:
Мой милый Дудар,
Я родилась для тебя,
Мой дорогой Дудар!

Казахская революционная песня

В связи с развитием революционного движения широкое распространение приобрела в Казахстане русская революционная песня, зовущая на борьбу с самодержавным строем. Под ее влиянием в казахских массах возникает национальная революционная песня, на основе которой после победы Октября развивается массовая песня.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Ко времени присоединения к России казахский народ уже создал свою богатую музыкальную культуру с яркими национальными чертами, отражающую быт и жизнь народа, его чаяния лучшего будущего, а также и существовавшие у него в предшествующий период исторического развития общественные отношения.

В Казахстане к этому времени сложилась народная песня с ее разнообразными видами — от простых напевов речитативного склада до широко развитых мелодий в куплетных формах с большими припевами. Инструментальная музыка культивировалась особенно в двухголосных произведениях для домбры, отличающихся сложной структурой. В казахском эпическом творчестве обнаружился определенный переход от речитативно-повествовательного сказа к произведениям эпико-новеллистического характера со смешанным прозаически-поэтическим способом передачи.

Музыкально высокоодаренный казахский народ, быт которого был пронизан песенностью, выделил из своей среды многих талантливых народных музыкантов-профессионалов и в их числе поэтов и композиторов — акынов, творчеством которых была создана почва для возникновения и развития в XIX в. казахской письменной поэзии и литературы.

Присоединение Казахстана к России вывело натуральное хозяйство казахов из векового застоя, внесло глубокие изменения в социально-экономические отношения и способствовало, начиная со второй половины XIX в., усилению классовой дифференциации и национально-освободительной борьбы, что непосредственно отразилось в еще более глубоком развитии тематики социального протеста в музыкальном творчестве. Выдвинулся ряд крупных казахских народных певцов-композиторов, ярко отражавших в своем творчестве сдвиги в общественных отношениях и, в качестве передовых музыкально-общественных деятелей своего времени, горячо выступавших на защиту прав казахского трудового народа против экономической эксплуатации, социального и национального гнета.

Знакомство с передовой русской культурой и с идеями русских революционеров-демократов содействовало нарождению в Казахстане своей интеллигенции и появлению среди нее крупных имен просветителей-демократов. Это оказало благотворное влияние и на казахское музыкальное искусство, вызвав к жизни появление нового стиля казахской демократической и народной революционной песни, отвечающей запросам казахского народа в области его культуры в период, непосредственно предшествовавший победе Великой Октябрьской социалистической революции.

ЛИТЕРАТУРА

А. Алексеев. О казахской домбровой музыке. «Советская музыка», 1947, № 3.

«Джамбул Джабаев». «Большая Советская Энциклопедия», т. 14, 1952.

Б. Ерзакович. Народные песни Казахстана (на казахском языке). Алма-Ата, 1955.

Б. Ерзакович. Казахская ССР. Серия «Музыкальная культура союзных республик», М., 1957.

А. Затаевич. 1 000 песен киргизского [казахского] народа. Оренбург, 1925.

А. Затаевич. 500 казакских [казахских] песен и кюй'ев. Алма-Ата, 1931.

«Казахская Советская Социалистическая Республика». Статьи в «Большой Советской Энциклопедии», т. 19, 1953.

Н. Кленовский. Сборник народных песен (этнографический концерт) русских и других народностей. М., 1929.

А. Кунанбаев. Полное собрание сочинений. Алма-Ата, 1938.

А. Лёвшин. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсакских орд и степей. СПб., 1832.

Г. Чумбалова. Песни Абая. Сборник «Жизнь и творчество Абая». Алма-Ата, 1954.

Музыкальная культура ТУРКМЕНИИ

Развитие туркменской музыки в досоветский период

В досоветский период туркменская музыка развивалась как искусство устной традиции, включавшее народную песню и народное профессиональное творчество — вокальное и инструментальное.

Туркменская народная песня, содержащая черты очень древнего происхождения и возникшая в условиях кочевого быта, составляет основу всех видов профессиональной народной музыки.

Одной из характерных черт туркменского профессионального вокального творчества является применение в текстах стихотворных метров и строф сложного строения, относящихся уже к видам профессионального стихосложения и письменного поэтического творчества. В этом отношении туркмены сближаются с узбеками, таджиками, азербайджанцами, армянами и отличаются от киргизов и казахов, в музыке которых эти виды стихосложения не применяются.

Формирование туркменской народности

В сложном процессе формирования туркменской народности основу составило древнейшее кочевое население территории Туркмении. Обитая в труднодоступных местах пустыни Кара-Кум, оно сохранило черты древнего быта и древней культуры. В то же время в речных оазисах и в предгорьях южной части Туркмении население с давних пор вело оседлый образ жизни и занималось земледелием. В связи с этим там возникли крупные города — центры местной культуры: Ниса — столица Парфянского царства, сыгравшего в I тысячелетии до н. э. крупную роль в истории стран Ближнего Востока и Средней Азии, и Мерв (Мары или Мару), называемый туркменами в их песнях «владыкой мира» за его богатое историческое прошлое. Непосредственными предками туркмен были гузы или огузы, которые в VI в. н. э. господствовали среди местных тюркских племен.

В VII в. территория Туркмении подпала под власть арабов, длившуюся более двух веков. При этом Мерв служил арабам опорным пунктом для завоевания Средней Азии. Огузы-туркмены поднимали ряд восстаний против своих поработителей.

XI в. и начало XII в. являются временем политического могущества туркменской династии сельджукидов, создавших в Малой Азии обширное государство со столицей в г. Кония. Во время правления в Мерве сельджукида султана Санджара (1088—1157) Туркмения переживает период большого политического и культурного подъема: Мерв становится одним из крупнейших культурных центров Средней Азии. Но в 1223 г. он был разрушен до основания ордами Чингисхана, уничтожившими также ирригационную систему Мервского оазиса, что нанесло тяжелейший удар земледельческой культуре туркмен. Крупный ученый того времени, географ Якут описывает Мерв как выдающийся центр научной работы Средней Азии в годы, непосредственно предшествовавшие разрушению его монголами: «Я покинул [Мерв] в 616 [1219] г. в самом лучшем

его состоянии. Если бы не то, что произошло из-за нашествия татар [монголов] на эти страны, и их разрушение, я не покинул бы его [Мерв] до смерти из-за обходительности, мягкости и вежливости его жителей и множества книг по части основных наук [находившихся] в нем. В то время, как я его покидал, там было десять книгохранилищ — вакфов [т. е. организованных с благотворительной целью]. Во всем мире я не видал подобных им по количеству и превосходству их. ...Одна из них называется Азизийе. ...В этой библиотеке 12 000 томов или около того. ...Там же библиотека Думайрийе. ...Из нее было легко получать: не покидали мой дом 200 томов и более [взятых из нее] без залога, а ценность их была 200 динаров. Я наслаждался там и заимствовал оттуда полезные сведения. ... Что же касается волости Мерва, то она знаменитее городов. И часто я слышал, что говорят: [знаменитые] люди Мерва [происходили] из его селений». Арабский писатель IX в. Кесрави говорит о прославленном полулегендарном певце VII в. Барбаде, воспетом Фирдоуси (934—1020) в его эпопее «Шахнамэ» и азербайджанским поэтом-классиком Низами (1141—1203), что он происходил «из населения Мерва». Походы Тимура в XIV в. нанесли новый тяжелый урон хозяйству и целостности Туркмении.

Установившийся в условиях почти беспрерывной борьбы с иноземными завоевателями феодально-родовой строй не создавал основы для объединения туркменских племен в одно прочное государственное целое. Образование в XVI в. узбекских феодальных ханств Хивы и Бухары усугубляло их раздробленность. Эти ханства стремились подчинить себе отдельные туркменские племена и использовать их как военную силу в борьбе друг с другом и против Ирана, что вело к непрекращавшимся междоусобиям. В XVIII в. поднимаются голоса передовых представителей туркменского народа, призывающих к объединению разрозненных племен и к борьбе за национальную независимость.

Присоединение к России среднеазиатских ханств, а затем и Туркмении положило конец постоянным междоусобиям на территории Средней Азии. Но только победа Великой Октябрьской социалистической революции полностью обеспечила возможность объединения туркменского народа в единую нацию.

ОБЩИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ТУРКМЕНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Туркменская народная песня

Изучение туркменского народного музыкального творчества началось лишь в советскую эпоху. В. А. Успенский (1879—1949) проделал большую работу по записи его памятников, результаты которой были опубликованы в труде «Туркменская музыка» (Москва, 1928), посвященном, в основном, народной профессиональной музыке.

Жанры туркменской народной песни

Имеющиеся записи туркменских народных песен относятся, главным образом, к области женской и детской песни. Для первых характерны трудовой, обрядовый, бытовой и лирический жанры, вторые же являются игровыми песнями. Образное содержание их тесно связано с бытом туркменского народа, с занятиями скотоводством и земледелием.

В трудовых женских песнях получают отражение разнообразные виды работы туркменской женщины. Так, например, песня «Хёрле, дуям, хёрле!» — «Стой, верблюдица, стой!» поется для успокоения верблюдицы при доении:

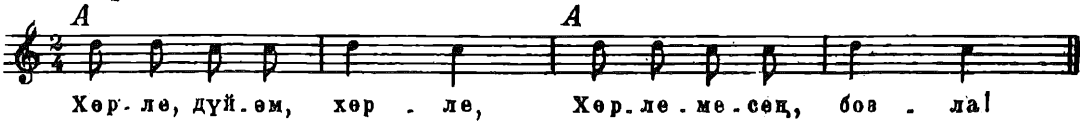
1

ХӨРЛЕ, ДУЙЭМ, ХӨРЛЕ!

СТОЙ, ВЕРБЛЮДИЦА, СТОЙ!

Умеренно

Зап. В. Успенского



Хөрле, дүйәм, хөрле,	Стой спокойно, моя верблюдица,
Хөрлемесең, бозла!	А не хочешь стоять-зареви!
Айрыл, хелей, бу яна:	Отойди, жена, в сторону:
Өзүм сагайын дүйәни.	Я сам подою верблюдицу.
Өркүжине эл етмез,	Не достать рукой до её горба,
Бахасына пул етмез,	Не хватит денег её купить.
Такыржа ерде тагтам бар,	На ровном месте в степи у меня тахта,
Алажа йүпден ногтам бар.	Из разноцветного хлопка у меня верёвка.

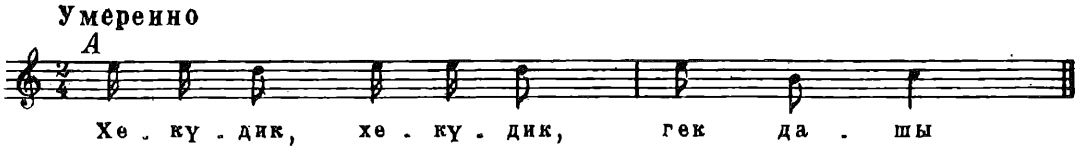
Песня «Хёкудйк» исполняется при работе на ручной мельнице. В ее складе с повторением подражательного слова «хёкудик» дан ритм движения жернова:

2

ХӨКҮДЙК

РУЧНАЯ МЕЛЬНИЦА

Зап. В. Успенского



Хөкүдик, хөкүдик гөк дашы,	Хөкудик-хөкудик—стучат
Дегирмениң ак дашы.	Серый и белый жернова мельницы.
Мәзер гызың күртеси,	У дочери Мязера цветной халат
Өзи гейип йыртасы.	Она сама его износит.
Гаты чөрек дөвүлмез,	Чёрствый чурек не ломается,
Одун йүпи үзүлмез	Верёвка для носки дров не рвётся.

Более развита, по сравнению с предыдущими, «Тара́ кошгусы́» — «Песня ткачихи».

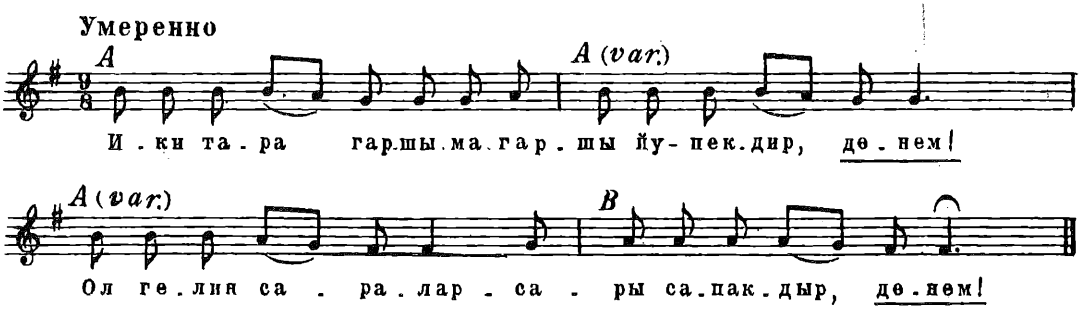
Ткачество и, особенно, ковроделие с давних пор достигли в Туркмении уровня большого искусства и требуют от мастерицы огромной затраты кропотливого труда. В этой песне затрагиваются тема семейного гнета в старом туркменском быту — зависимого положения невестки от свекрови, а также лирические мотивы:

3

ТАРА ГОШГУСЫ

ПЕСНЯ ТКАЧИХИ

Зап. В. Успенского



Ики тара гаршыма-гаршы йупекдир,
дөнем!
Ол гелин саралар сары сапакдыр,
дөнем!
Гайны сакырдаян гарры көпекдир,
дөнем!
Мен-ә яндым шу тараның ичинде,
дөнем!

Два станка, на них ткут шелк,
подруга![1]
Невестка навивает желтые нитки,
Её свекровь ворчит не переставая.
Исчахла я за станком.

Два станка, на них ткут,
У юношей при виде нас захватывает дух.
Если молодка идёт по воду, то парни идут купать коней.
Исчахла я за станком.

Мера за мерой ткётся ткань,
Со лба катится пот.
Скажи мне, дочь Ораз-Джана.
Не забыл ли меня мой возлюбленный?

[1] Припев: „подруга" („денем") прибавляется к каждой строчке.

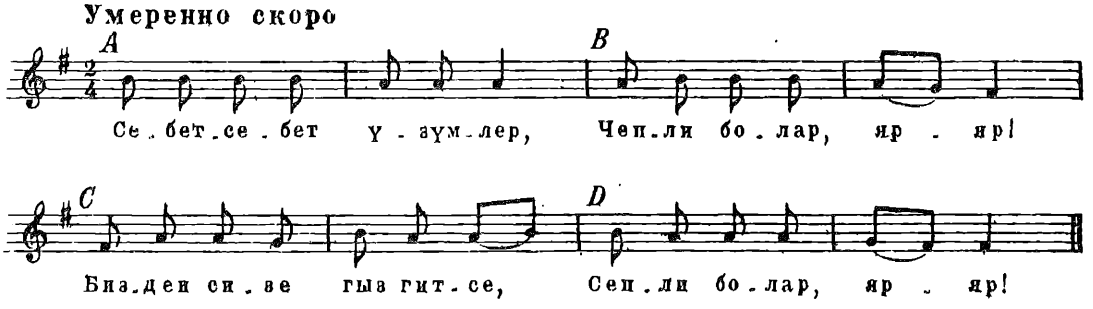
Из туркменских обрядовых песен можно привести свадебную «Яр-яр!», получившую название от постоянного припева, обозначающего: «Милая, милая!» или же «Милый, милый!». Вид свадебных песен с подобными припевами, одинаковой строфной и стиховой структурой и со сходным содержанием распространен у узбеков и казахов. Основной их характер — величальный, сменяющийся иногда шуточным, что мы видим в следующем образце песни:

4

ЯР-ЯР!

СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ

Зап. В. Успенского



Много корзин с виноградом,
Он не перебран, яр-яр!
От нас к вам уйдет
Девушка с приданым, яр-яр!

Два сундука рядом.
Их замки с завитками, яр-яр!
От нас к вам уйдет
Девушка с вьющимися локонами, яр-яр!

Я потеряла иголку,
За это меня побила мать, яр-яр!
Я ухожу подальше,
Чтобы она успокоилась, яр-яр!

Котлы полны пирожков,
Называемых «катлак», яр-яр!
Из трех сестер
Имя одной «Алтын» [1], яр-яр!

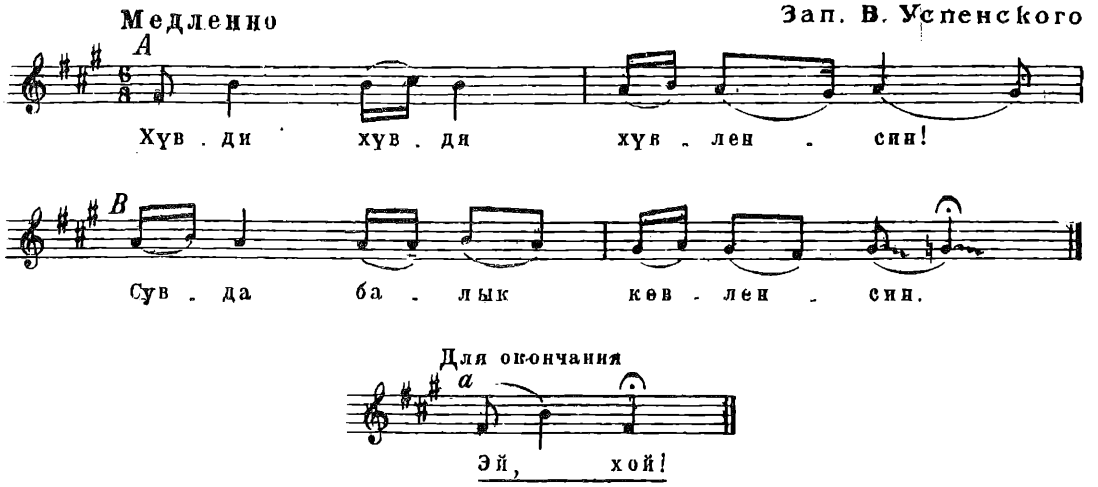
В туркменских бытовых песнях преобладает лирическая тематика — любовная, семейная. Важнейшим видом бытовых песен являются колыбельные — «хувды», наиболее ранний по своему происхождению вид лирических песен. Одни из колыбельных очень просты по своему складу:

[1] Золото.

5

ХУВДИ

КОЛЫБЕЛЬНАЯ



Хувди-хувди хувленсин!	Баю-бай, усни!
Сувда балык кевленсин.	Пусть в воде мелькнёт рыбка.
Балык дийип тутаным	Пусть рыба, которую я поймаю,
Йылан болуп товлансын.	Свернётся кольцом, как змея.

Другие более развиты в мелодическом отношении и исполняются иногда с сопровождением дутара, как «Аллаляр балам!» — «Баю-бай, мой мальчик!»:

6

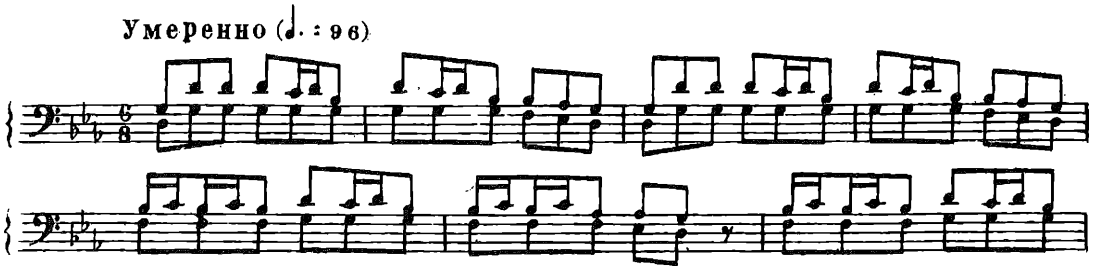
АЛЛАЛАР БАЛАМ!

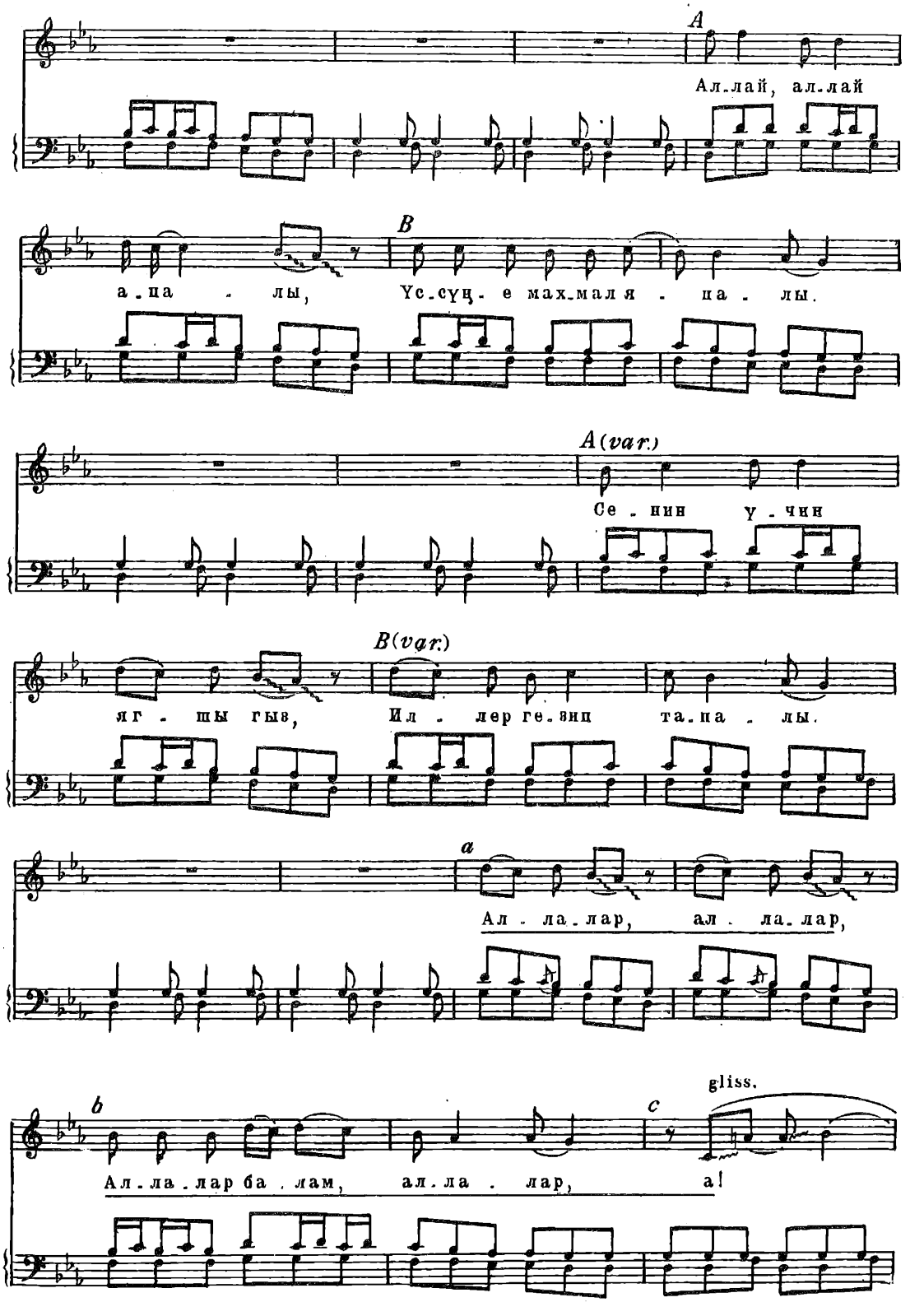
БАЮ-БАЙ, МОЙ МАЛЬЧИК!

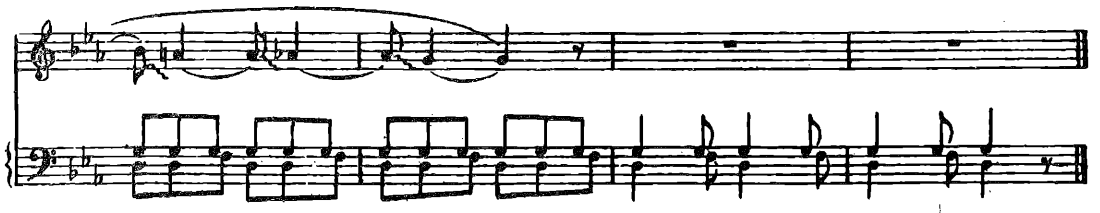
(Колыбельная)

Зап. В. Успенского.

„Туркменская музыка", № 40




A
Ал.лай, ал.лай
B
а.па . лы, Үс.сүң.е мах.мал я . па . лы.
A(var.)
Се . нин ү . чин
B(var.)
яг . шы гыз, Ил . лер ге.зип та.па . лы.
a
Ал . ла.лар, ал . ла.лар,
gliss.
b
c
Ал.ла.лар ба.лам, ал.ла . лар, а!



Баю-бай, мой мальчик!
Я укутаю тебя бархатом.
А когда ты вырастешь,
Я найду тебе самую красивую невесту.

Баю-бай, мой вояка!
Какие у тебя пышные волосы.
Ты приятен сердцу, как свежие сливки,
Ты как букет из алых цветов.

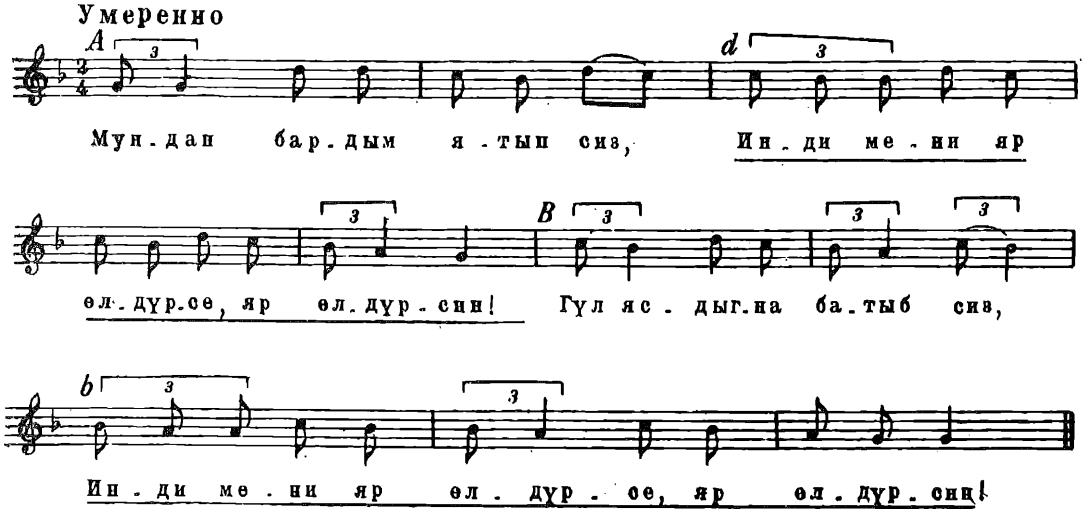
Для девичьих песен, носящих общее название «ляле́», характерна любовная тематика. К их числу относится, например, песня «Гюлья́р айдымы», заглавие которой может быть описательно переведено выражением — «Мой милый, как цветок»;

7

ГҮЛЯР АЙДЫМЫ

МОЙ МИЛЫЙ, КАК ЦВЕТОК

Зап. В. Успенского



Я прошла мимо: смотрю — вы спите,
Если мой милый хочет убить меня — пусть убивает![1]
Вы лежите на подушке из цветов,
Мне захотелось поднять эту подушку,
Так как вы лежите свежее цветов.
Я отдала выстирать свой платок,
Я велела повесить его на черный тал.

---

[1] Этот припев повторяется после каждой строчки.

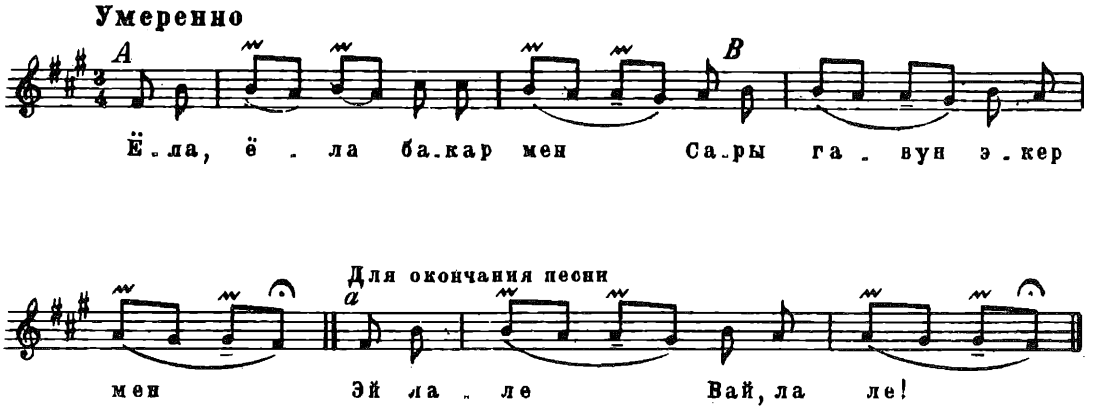
Если предыдущая песня относится к чисто лирическим, то другая девичья песня — «Ляле́», при основном лирическом тоне, сочетает трудовую тему с семейной. В музыкальном отношении эта песня очень типична мелизматическим складом своей мелодии:

8

ЛӘЛЕ

ДЕВИЧЬЯ ПЕСНЯ

Зап. В. Успенского



Ёла, ёла бакар мен,
Сары гавун экер мен.
Сары гавун бишипми?
Сапагындан дүшүпми?

Поглядывая на дорогу,
Я буду сеять жёлтые дыни.
Созрели ли мои дыни,
Отделились ли они от плетей?

Менин жорам Ай-Гызлар.
Ят иллере дүшүпдир,
Ят иллерә яман ил.
Отуртмады тагтымда,
Дарамады вагтында.

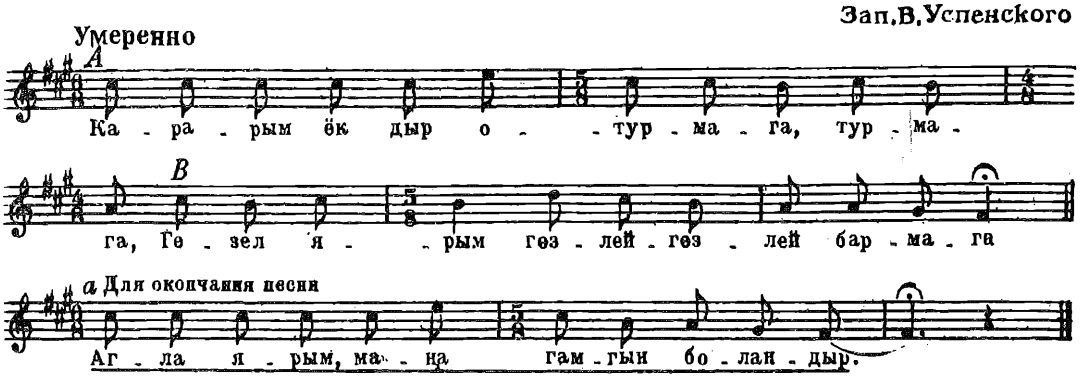
Моя подруга Ай-Кызлар
Выдана в чужое племя.
Чужое племя — плохое племя:
Там не сажают её на почётное место
И не причёсывают её когда нужно.

Среди лирических женских песен большое место занимает очень характерный для дореволюционного туркменского быта своеобразный жанр «чува́л-кыз», буквально—песен «девушек, посаженных в мешок», т. е. уже выданных замуж, но возвращенных их родителями домой до окончательной выплаты за них калыма семьей мужа. Художественным документом существования такого варварского обычая может служить песня, содержащая глубокое выражение горя молодой женщины:

9

ЧУВАЛ-ГЫЗ АЙДЫМЫ
ПЕСНЯ ЧУВАЛ-КЫЗ

Зап. В. Успенского



Карарым ёкдыр отурмага, турмага,
Гөзел ярым гөзлей-гөзлей бармага.
Муштак болдум ярың йузун гөрмәге,
Иллер гоймаз ярым билен гезмәге.

Нет сил ни сидеть, ни стоять,
Готова идти искать своего возлюбленного.
Мне очень хочется видеть моего милого,
А люди не дают погулять с ним.

Агла ярым, маңа гамгын боландыр.

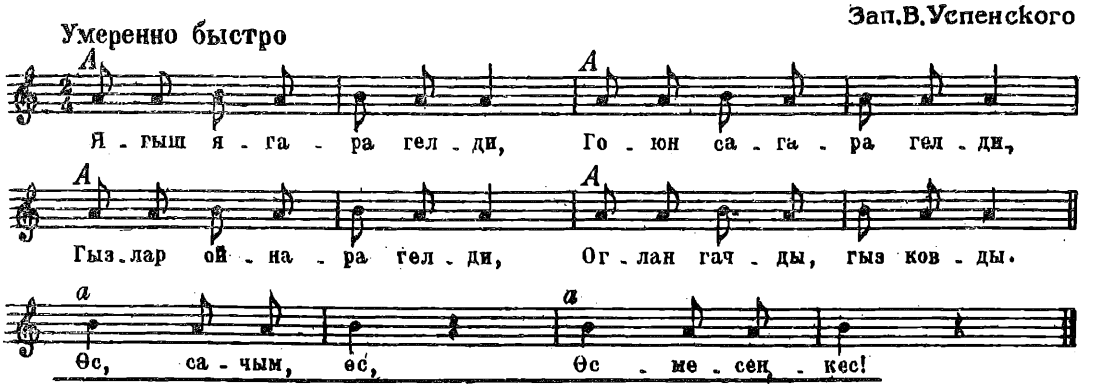
Плачь, мой милый, мне очень тяжело.

Туркменские детские песни, как уже было сказано, принадлежат в большей своей части к игровым, хотя в содержании некоторых из них сохраняются древние образы. Так, «Ягыш ягара гельды» — «Песня весеннему дождику» является обрядовой песней заклинания или призыва дождя. По своему складу она приближается к речитативным трудовым песням (как №№ 1 и 2) и вместе с тем представляет собой древнейший вид народного творчества:

10

ЯГЫШ ЯГАРА ГЕЛДИ
ПЕСНЯ ВЕСЕННЕМУ ДОЖДИКУ

Зап. В. Успенского

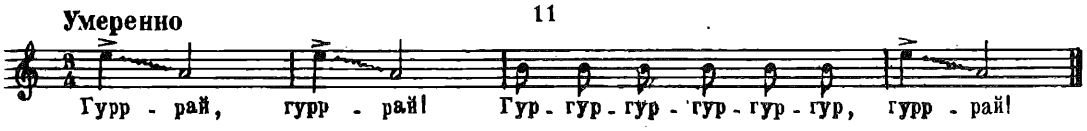


Настало время идти дождю,
Пришла пора доить овец,
Пришли девушки играть,
Парень убежал, прогнала его девушка.
Развевай мои волосы, развевай,
А если не развеешь — режь их!

К детским песням у туркмен относятся также весенние поздравительные колядки, исполняемые группой колядников.

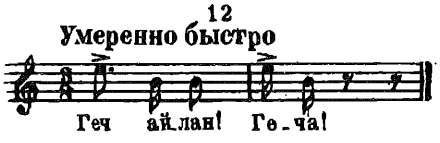
Трудовое производственное значение имеют речитативные возгласы чопанов-пастухов и погонщиков верблюдов, применяемые ими во время работы. Когда на пастбище нужно собрать овец, которые разбрелись в разные стороны, чопан пользуется возгласом: «Гуррай!»:

11



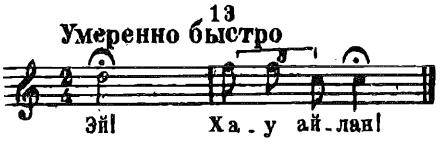
Возглас «Геч айлан!» употребляется для того, чтобы повернуть обратно уходящих из стада козлят:

12



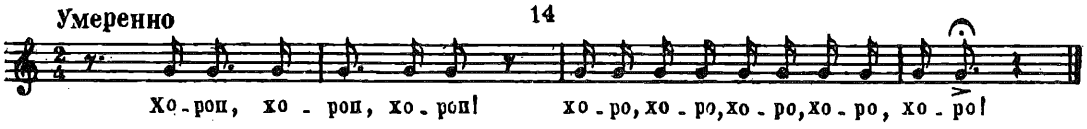
Если нужно собрать верблюдов, то пастух кричит: «Эй! Хау айлан!»:

13



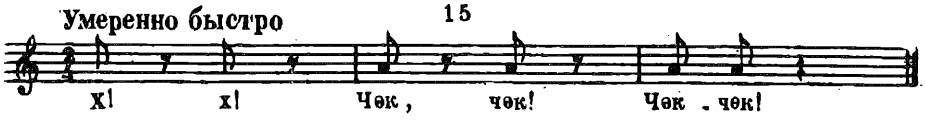
Верблюдов гонят на водопой возгласом «Хороп, хороп!»:

14



Наконец, чтобы верблюд опустился на колени, перед тем как вьючить его, употребительно речитативное приказание, начинающееся с своеобразных горловых хрипов «Х! х!»:

15



Мелодика туркменской песни

Мелодии туркменских народных песен имеют скороговорочный речитативный склад в пределах чрезвычайно ограниченного диапазона или же чаще основаны на напевном нисходящем движении голоса от верхнего тона к нижнему. Структура и мелодика народных песен отличаются очень большой простотой, что находится в непосредственной связи с их ранним историческим происхождением.

Примерами туркменских народных мелодий речитативного склада могут служить: «Песня при доении верблюдицы» (№ 1), детская «Песня весеннему дождику» (№ 10), трудовая «Песня при работе на ручной мельнице» (№ 2). Диапазон мелодий двух первых песен — большая секунда, а последней — чистая кварта.

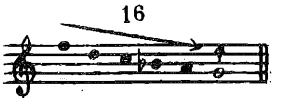
Наиболее типичный образец туркменской народной мелодии напевного склада представляет песня «Ляле»

(№ 8). Начинается она восходящим квартовым скачком, определяющим ее основной диапазон, что весьма характерно для многих подобных мелодий. Нисходящее движение здесь замедлено повторяющимися колебательными ходами, отдаляющими наступление тоники до последнего заключительного каданса. Такой прием создает впечатление нагнетания внутреннего напряжения в развертывании мелодической линии и является типичным для многих туркменских напевов. Иногда они заканчиваются дополнительным восклицанием, на нисходящем квартовом скачке к тонике, что можно видеть, например, в колыбельной песне (№ 5).

Для туркменских мелодий типичен диапазон кварты и квинты. В двух приведенных ранее примерах он расширяется до малой септимы (№№ 7 и 9).

В обоих случаях имеется пропуск сексты:

16



Использование тоники только в заключительном кадансе — прием, характерный для всех видов и жанров туркменского музыкального творчества как вокального, так и инструментального.

Ладовая основа туркменской песни

Лады туркменской народной песни, как и ее мелодии, по большей части узкообъемны, их звукоряды редко превышают диапазон кварты или квинты. Они образуют три разновидности диатонического строения: а) мажорную, б) минорную и в) минорную фригийского наклонения:

17

Эта ладовая основа усложняется иногда применением вокального глиссандирования и, как вообще в народной песне, интонационно отлична от темперированного строя.

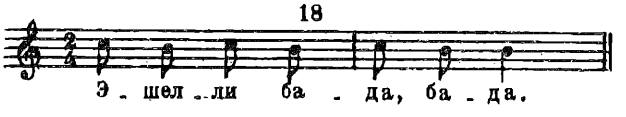
В мелодиях туркменских народных песен секундового объема не всегда можно точно определить функциональное значение составляющих лад тонов. Например, в «Песне весеннему дождику» (№ 10) в основной части опорным пунктом лада как будто бы является нижний тон интервала большой секунды, а в припеве — его верхний тон. Возможно, здесь перед нами простейший из видов ладовой переменности.

Все это говорит о том, что туркменская народная песня представляет собой один из ранних по своему историческому происхождению этапов становления лада. Завершение этого процесса мы видим в произведениях народного профессионального творчества.

Ритмика туркменской народной песни

Переходя к вопросу о ритмической основе туркменской народной песни, нужно сказать, что наиболее употребительна в ней 7-сложная четырехстопная хореическая строчка. Она декламируется в равных мелодико-ритмических длительностях с затяжкой последнего слога:

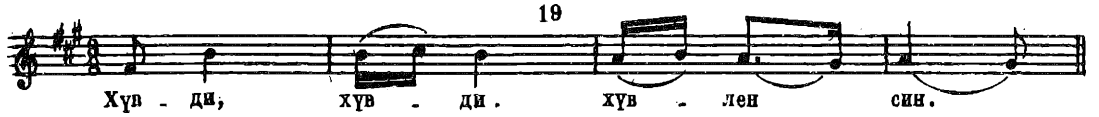
18



Или же образует некоторые другие мелодико-ритмические фигуры. Из них можно отметить следующие:

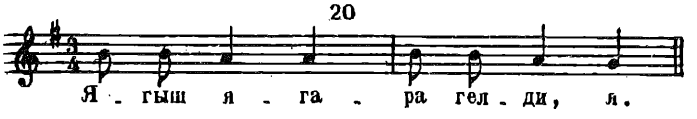
а) затяжку четных слогов в трехдольном такте:

19



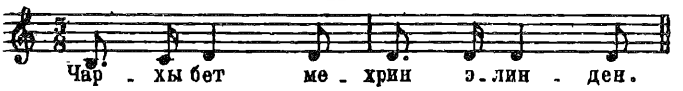
б) затяжку слогов четных стоп:

20



в) затяжку первого слога в четной стопе, что ведет к образованию пятидольного такта:

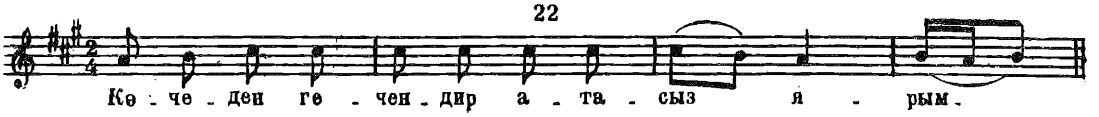
21



Увеличение длительности слогов при декламации дает возможность их более широкого распева и, в связи с этим, развития песенной мелодики. Пример этому мы видели в уже приведенной девичьей песне «Ляле» (№ 8).

Образцом употребления в туркменской народной песне 11-сложной хореической строчки с затяжкой при ее мелодико-ритмической декламации трех последних слогов может служить следующий отрывок из девичьей песни:

22



Все эти виды декламации песенного текста создают основу для развития мелодики и ритма в туркменских вокальных и инструментальных произведениях профессионального стиля, о чем будет сказано позднее.

Стихотворная строфа в туркменских народных песнях

Основной формой стихотворной строфы в текстах туркменских народных песен является четверостишие. В некоторых видах четверостиший рифмовка строк отсутствует. Иногда строки рифмуются попарно. Встречаются случаи единой рифмы у всех строк четверостишия. Но для туркмен, как и для многих других народов Востока, наиболее типична рифмовка строк по принципу: *аава* с использованием при этом приема параллелизма образов в содержании строф песни, как это видно на следующем примере:

Яп бойында — гаралы,
Гаралыны йолалы;
Менин джорам Ай-Гызляр,
Галдыр юзин — гёрели!

У воды черешен ряд,
В воду ягоды глядят;
Дорогая Ай-Кызляр,
Подари мне светлый взгляд!

Формы туркменских народных песен

Формы туркменских народных песен столь же несложны, как их мелодика, ритмика и ладовая основа, и являются простейшими разновидностями куплетной структуры.

Это по большей части одночастные (однострочные) или двухчастные полустрофные куплетные формы. Реже встречаются двухчастные полностроф ные формы как музыкальное выражение целой четырехстрочной строфы песенного текста. Все эти виды форм получают иногда небольшое расширение путем присоединения к ним коротких припевов.

В ранее уже приведенных образцах песен мы встречаем примеры перечисленных форм.

Так, форма «Песни при доении верблюдицы» (№ 1) и «Песни при работе на ручной мельнице» (№ 2) является одночастной:

A

при многократном повторении двухтактных попевок.

В «Песне весеннему дождику» (№ 10) эта же форма применена в следующем виде, усложненном присоединением к ней припева:

AAAA+aa.

Песни №№ 5, 8 и 9 сочинены в двухчастной полустрофной куплетной форме типа:

AB.

Имеющиеся в них припевы поются не после каждого отдельного куплета, а лишь при окончании исполнения всей песни, т. е. только после ее заключительного куплета.

В песне «Гульяр айдымы» (№ 7) эта форма усложняется введением припевов в каждой части куплета:

AaBb,

что приближает ее к двухчастной полностро́фной форме типа:

ABCD.

Другой вид усложнения формы *AB* представляет колыбельная песня «Аллаляр балям» (№ 6). Здесь самостоятельный припев вводится после повтора основного куплетного построения:

ABAB+abc.

В «Песне ткачихи» (№ 3) возникает форма:

AAAB,

являющаяся простейшим и, одновременно, очень редким видом полностро́фной куплетной формы. Для этой формы более типична следующая структура:

ABCD,

имеющаяся в «Свадебной песне» (№ 4).

Эпическое творчество туркмен

Туркменский эпос

Ранними представителями туркменского эпоса были о́заны или у́заны — эпические сказители, сопровождавшие свои сказы игрой на струнном смычковом инструменте — ко́бу́зе. Их сменили впоследствии ба́хши́ — профессиональные певцы, исполняющие произведения своего репертуара под аккомпанемент струнного щипкового инструмента — ду́та́ра. Туркменская пословица так характеризует значение озанов и бахши в народной жизни: «В счастливые времена к народу приходят бахши с озанами, в несчастные времена — ханы с их пылью», т. е. с облаками пыли, поднимаемыми ордами завоевателей, обращающими в прах все, что встречается на их пути. Наименование туркменского эпического сказителя «озан» или «узан» сходно с наименованиями армянского сказителя — «гуса́н» и грузинского — «мгоса́ни».

Ранние виды туркменских эпических сказаний, как «Огу́з-наме́» — «Сказ об Огузе», мифическом предке огузов и туркмен, передававшиеся в стиле речитативного повествования, не сохранились. И в настоящее время они существуют в форме де́стано́в, т. е. эпико-новеллистических повествований, излагаемых прозой с исполнением в стихотворной песенной форме монологов и диалогов действующих лиц, как в аналогичных видах сказаний у киргизов, казахов и узбеков.

Популярнейшим из этих сказаний у туркмен является героический дестан «Гёр-оглы», получивший свое название от имени его героя.

Возникновение дестана относят к XVI—XVII вв. Образ Гёр-оглы пользуется популярностью не только у туркмен, но и у азербайджанцев, таджиков, узбеков и других народов Средней Азии и Кавказа. Связанные с ним сказания у каждого из этих народов имеют свой самобытный характер и отличную от других форму выражения.

Содержание туркменского дестана о Гёр-оглы следующее. У богатыря Ады-бека после его смерти рождается сын по имени Роушан (Светлый). Так как мать умирает при его рождении, то он получает имя Гёр-оглы, т. е. Сын могилы. Хан Хункар убивает дядю Гёр-оглы Момина и ослепляет его деда Джигалы-бека. Гёр-оглы воспитывается своим дедом и теткой Гюль-эндам, вдовой убитого Момина. Араб-Рейхан, один из военачальников хана Хункара, похищает прекрасную Гюль-эндам. Гёр-оглы, возмужав, начинает мстить свирепому хану Хункару, становится во главе сорока джигитов и на легендарном коне Гыр-ате совершает подвиги: громит полчища Хункара, Араб-Рейхана и других, в чем ему помогают все туркменские племена. Он женится на пери Ага-Юнус и, не имея детей, усыновляет своего любимого джигита, Овеза.

В дестане «Гёр-оглы» отражено стремление туркменского народа к объединению и к защите своей самостоятельности; воспеваются дружба, верность своему слову, храбрость, честность и прямота характера.

У туркмен творчество в форме дестана получило очень широкое развитие. Существует целый ряд дестанов эпико-новеллистического и лирико-драматического содержания. Тематика этих дестанов частично общая с тематикой других народов Средней и Передней Азии, частично же местная. К туркменским дестанам с общевосточной сюжетикой можно отнести сказания: «Шасене́м и Гари́п», «Асли́ и Кере́м» и другие. Среди дестанов на местную тематику можно назвать «Хюрлукга́ и Хемра́», «Саятли́ Хемра́». Народные по своему происхождению, эти дестаны обрабатываются туркменскими поэтами и обогащают литературу народными сюжетами, а музыку сложенными на их тексты песнями.

Туркменское народное профессиональное вокальное творчество

Туркменское профессиональное вокальное творчество развивалось в тесной связи с профессиональной поэзией. Основа для этого имелась в очень больших достижениях туркменской культуры XII и начала XIII в. — в период расцвета Мерва, о чем уже говорилось ранее. Наследниками этой культуры явились туркменские поэты позднейшего времени, многие из которых были одновременно композиторами песен и певцами-бахши.

Профессиональное поэтическое творчество получило у туркмен развитие в двух видах: первый из них — это разработка поэтических эпизодов в дестанах, второй — создание самостоятельных произведений героического, лирического, исторического и другого содержания, выражающих отношение поэта к событиям текущей народной жизни. В поэзии, а вместе с ней и в профессиональном вокальном творчестве находила отражение борьба передовых прогрессивных общественных течений с реакционными. Широкое применение получили в ней формы стихосложения, отличающиеся большой сложностью и выработанные народами Средней и Передней Азии в процессе их творческого взаимообмена.

Туркменское профессиональное стихосложение

В своем творчестве (в большинстве случаев — письменном) туркменские поэты пользуются строгими и разработанными стихотворными формами газе́лы, мурабба́ и мухамма́са, применяя при этом многосложные стихотворные строчки до 15-ти и более слогов в строке. Этот вид стихосложения носит название «ару́з», т. е. «ученое стихосложение», и противопоставляется народному «барма́к», т. е. «пальцевому стихосложению», слоги и стопы которого отсчитываются на пальцах.

Все эти виды стихотворных форм имеют одну постоянную рифму с повтором одинаковых слов, завершающую строфу и обозначаемую далее заглавной буквой *А*. Свое происхождение они ведут от народного четверостишия с рифмовкой строк

ааба.

Строфы газелы состоят из двустиший, имеющих только одну постоянную рифму для всего стихотворения. На нее рифмуются обе строчки первого двустишия и вторые строчки всех остальных, в то время как их первые строчки остаются без рифм:

1-я строфа: *АА,*
2-я строфа: *бА,*
3-я строфа: *вА*
и т. д.

В рифмовке первых двух строф (двустиший) газелы имеется полное сходство с рифмовкой строк народного четверостишия.

Мурабба — четверостишие. В стихотворениях, сочиненных в этой форме, все четыре строчки первой строфы имеют одну и ту же рифму. В последующих три первые строчки имеют новую рифму, а четвертая — последнюю рифму первой строфы:

1-я строфа: *аааА,*
2-я строфа: *бббА,*
3-я строфа: *вввА*
и т. д.

У туркмен применяется и другая форма четверостишия:

1-я строфа: *бАбА,*
2-я строфа: *вввА,*
3-я строфа: *гггА*
и т. д.

Мухаммас — строфа из пяти строчек или пятистишие, в ней строчки рифмуются так же, как в строфе мурабба, но с расширением на одну строчку:

1-я строфа: *ааааА,*
2-я строфа: *ббббА,*
3-я строфа: *ввввА*
и т. д.

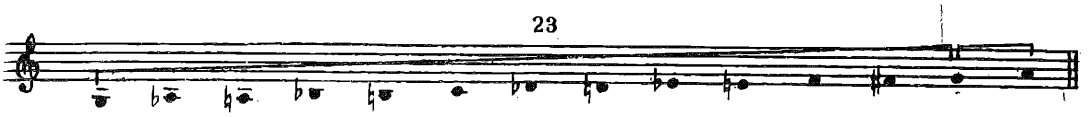
Поскольку стихи туркменских поэтов, как и других народов Востока, распространялись устно при их исполнении певцами, а авторы стихов хотели, чтобы их имена были известны слушателям, то они вплетали в текст последней строфы стихотворения свое имя.

Развитие поэзии способствовало созданию новых жанров и форм в туркменском профессиональном вокальном творчестве и обогащению средств музыкального выражения.

Средства музыкального выражения в туркменских вокальных произведениях профессионального склада

Мелодика туркменских вокальных произведений профессионального склада столь развита и богата в интонационном и ладовом отношении, что для ее воспроизведения на дутаре — инструменте, сопровождающем исполнение этих произведений, — оказалось необходимым дать полный хроматический звукоряд в октаве с присоединением к нему большой секунды сверху, как это показано на следующем примере:

23



В пределах этого диапазона возникают два основных типа мелодий: а) четкого декламационного склада, обычно, в узком диапазоне и в низком регистре звукоряда и б) напевного и напевно-речитативного склада с нисходящим движением и широким диапазоном, начинающихся с крайних верхних тонов звукоряда (октавы или ноны лада) и завершающихся нижней тоникой.

Расширение диапазона мелодий в профессиональных туркменских вокальных произведениях по сравнению с народными ведет к большому обогащению их ладовой основы. Здесь мы видим употребление: а) всех видов ладовых образований диатонической системы и б) некоторых видов хроматизированных ладов с переменными (альтерированными) ступенями, в том числе ладов с увеличенной секундой.

Одной из особенностей ритмической декламации текстов при их распеве является свободная речитативная трактовка строк с обильными вставками эмоциональных восклицаний, как: «ах!», «ау!», «яр!», «аман, аман!» («пощади, пощади!») и другие.

Остается еще упомянуть о развитии в этих произведениях куплетной формы, достигающей иногда очень больших размеров как из-за расширения основного содержания куплета, так и, особенно, из-за припевов, часто представляющих собою весьма сложные построения вокализационного характера.

Два следующих произведения профессионального склада могут быть показательными примерами их типичной структуры.

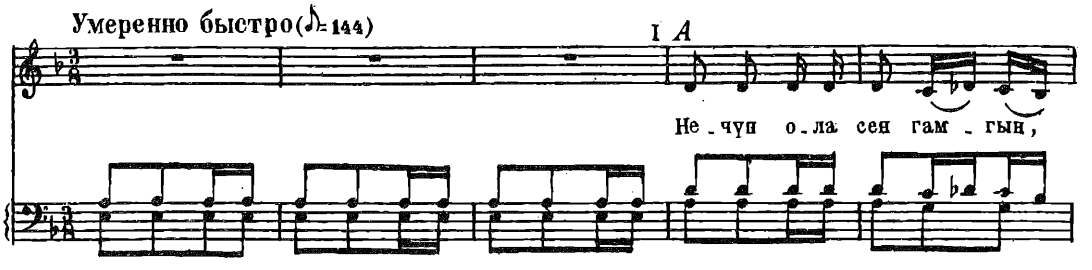
Первое из них — лирическая песня «Сен-сен» — «Только ты», принадлежащая к декламационному типу и представляющая собой отрывок из дестана «Зохре и Тахир»:

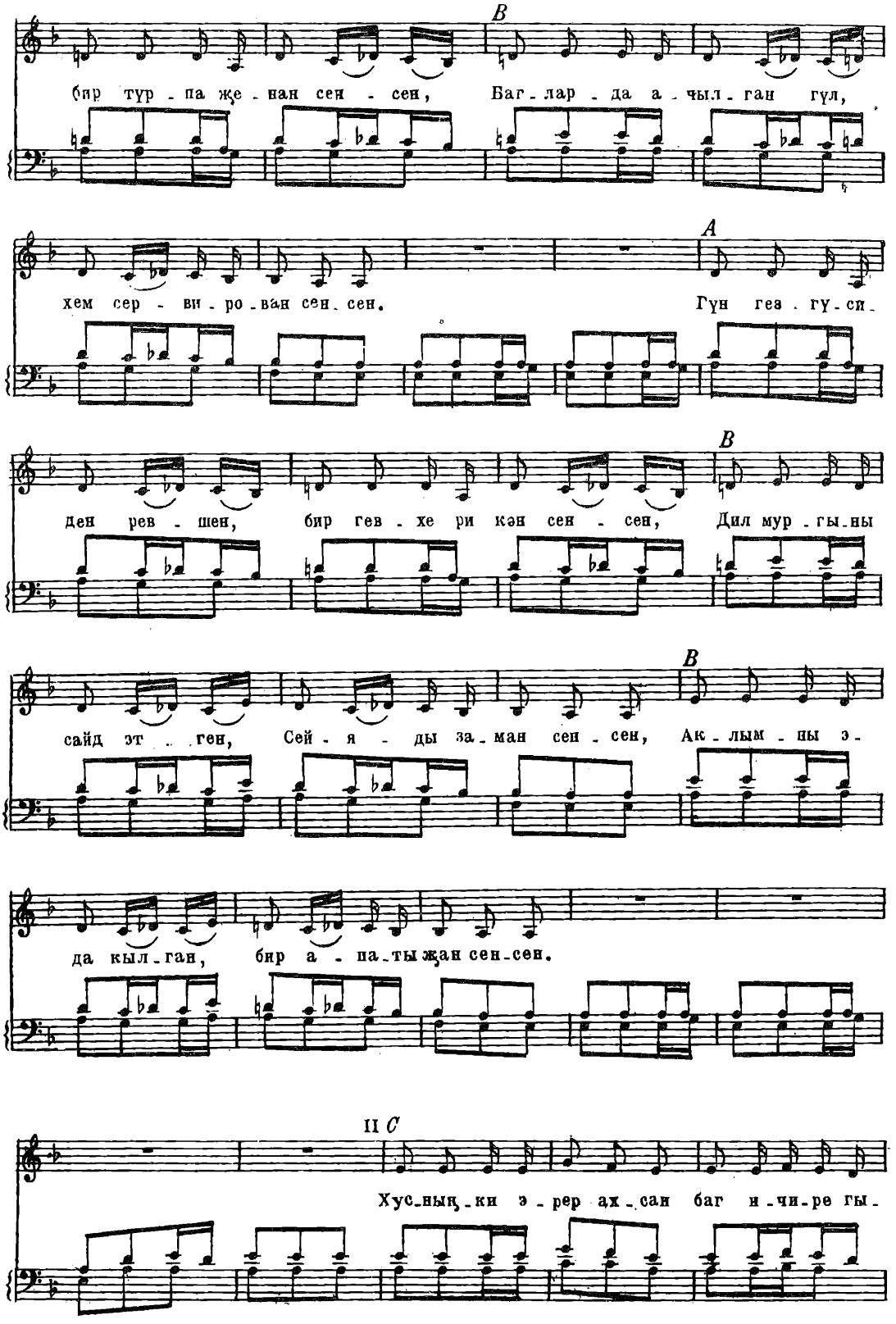
24

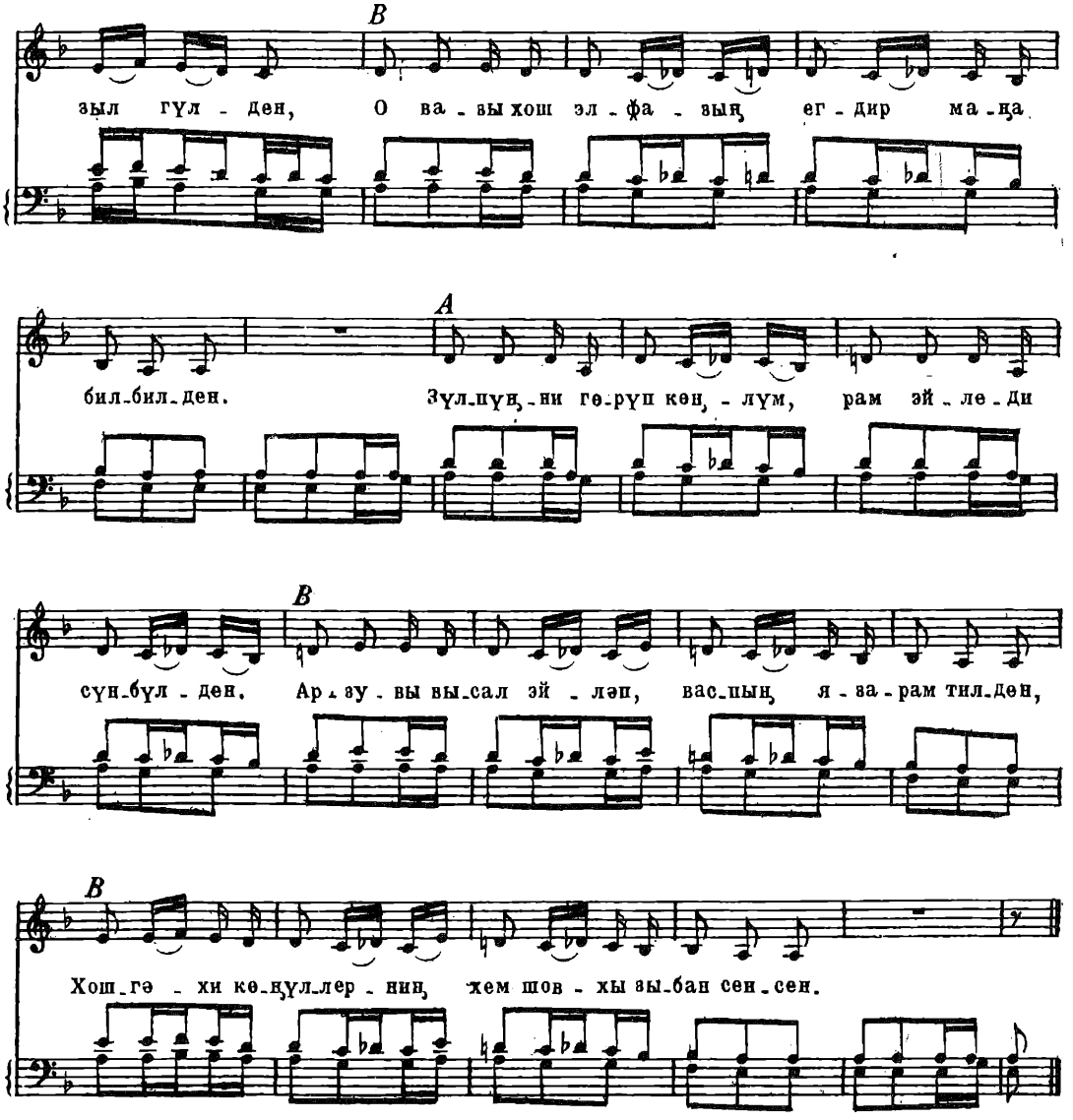
СЕН-СЕН

ТОЛЬКО ТЫ

Зап. Э. Дименттман.
„20 туркменских народных песен", стр. 45




B
бир тур - па же - нан сен - сен, Баг - лар - да а - чыл - ган гүл,
A
хем сер - ви - ро - ван сен - сен. Гүн гез - гү - си -
B
ден рев - шен, бир гев - хе ри кән сен - сен, Дил мур - гы - ны
B
сайд эт - ген, Сей - я - ды за - ман сен - сен, Ак - лым - ны э -
да кыл - ган, бир а - па - ты жан сен - сен.
II C
Хус - ның - ки э - рер ах - сан баг и - чи - ре гы -



Отчего ты печалишься? Ведь самая красивая — только ты,
Ты только что распустившийся цветок в саду, стройна, как кипарис, — только ты.
Ты лучезарнее солнечного блеска, драгоценная жемчужина — только ты,
Твои медовые речи пленили мое сердце, современница Сеяда — только ты,
Из-за тебя я лишился рассудка, очаровательница моей души — только ты!

Мечты о тебе кружат меня, как степные вихри,
Будет поражен всякий, кто увидит твою красоту.
Соловей всегда думает о розе и тоскует по ней,
При одной мысли о разлуке с ней он горит как в огне,
Роза, лишившая соловья сил, это — только ты!

Строфной текстовой основой этой песни, получившей свое заглавие от постоянной рифмы, является мухаммас, т. е. пятистишие. В силу этого строение ее куплетов пятичастное. Форма первого куплета:

ABABB.

При повторении куплета на текст второй строфы в его мелодическое строение внесено изменение: введена новая попевка, что несколько меняет первоначальную структуру, которая теперь получает иной вид:

CBABB.

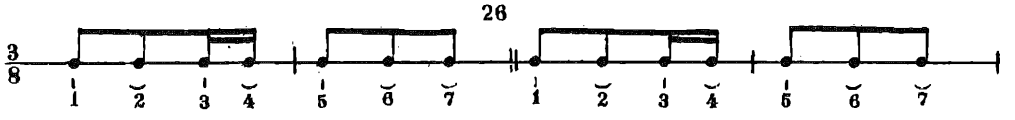
Все мелодические фразы этой песни имеют нисходящее движение, т. е. сходны в своем строении с туркменскими народными напевами. Но общий объем мелодии достигает интервала септимы:

25

Лад песни — фригийский, усложненный понижением IV ступени в мелодических последовательностях мелизматического характера, что может рассматриваться здесь также и как повышение III ступени. В таком случае основой мелизматической фигуры будет смена малой и большой терций.

Стихотворная строчка — 14-сложная. Она разделяется цезурой на две полустроки в 7+7 слогов. Ускорение декламации 3-го и 4-го слогов каждой полустроки создает интересную ритмическую фигуру, строго выдерживаемую в течение всей песни:

26



Инструментальное сопровождение к песне основано на свободном использовании квартовых параллелизмов.

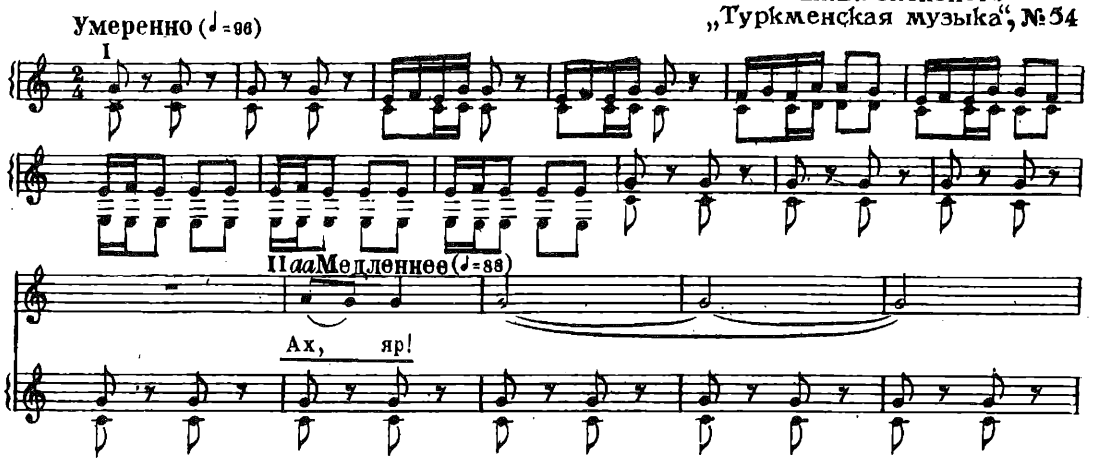
Типичным примером напевно-речитативного вокального произведения профессионального склада может служить песня «Атчапáр» — «Наездник»:

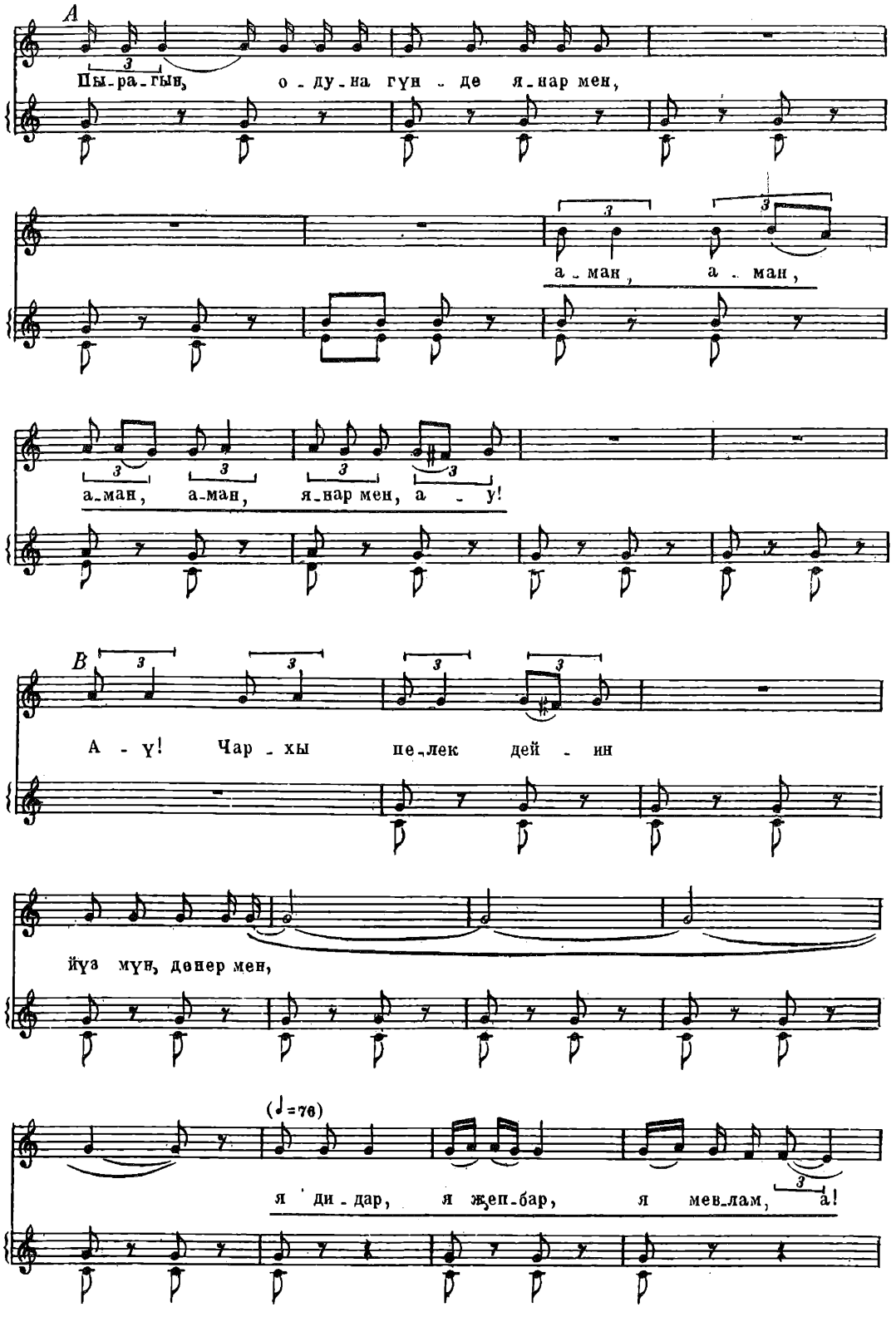
27

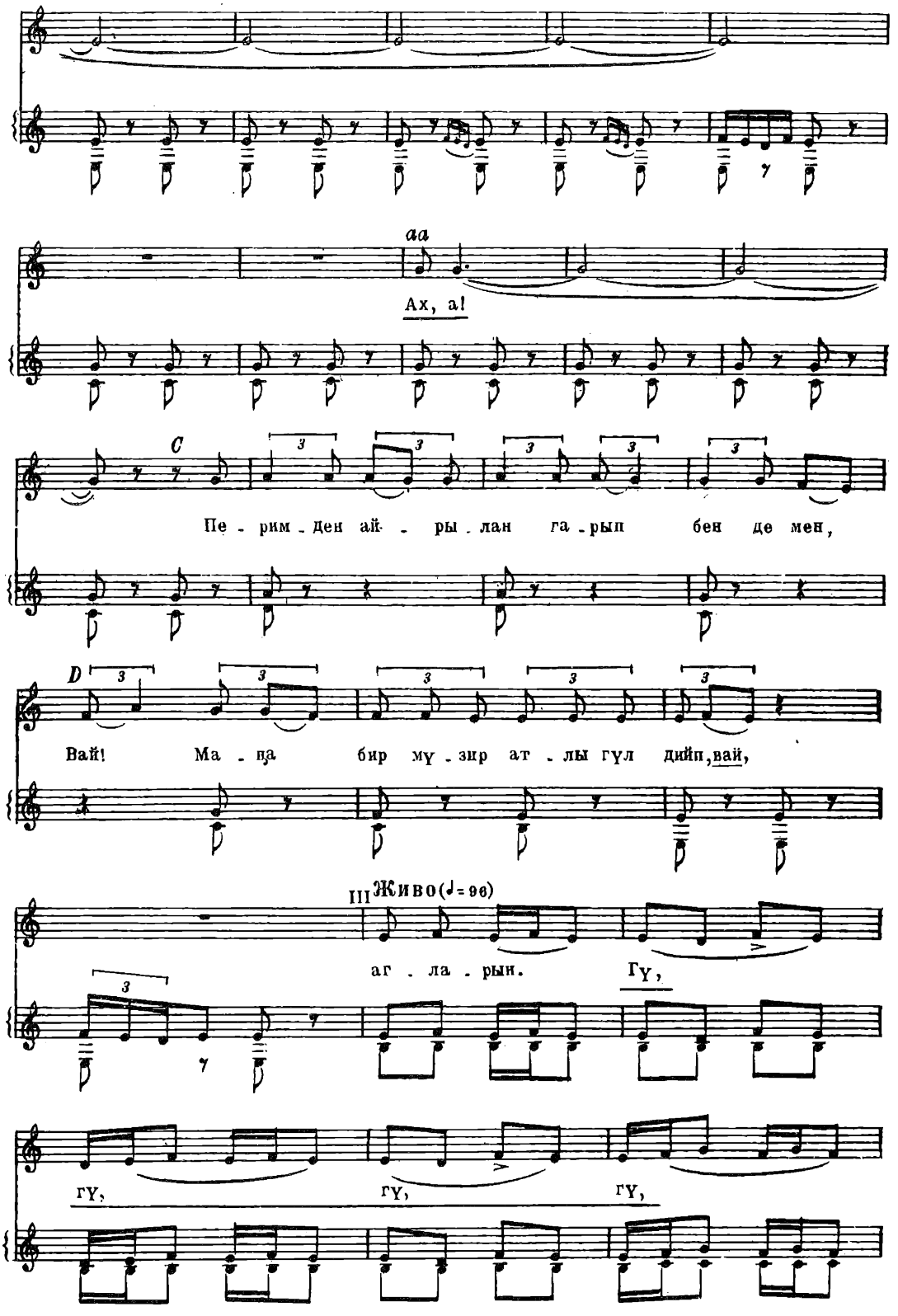
АТЧАПАР

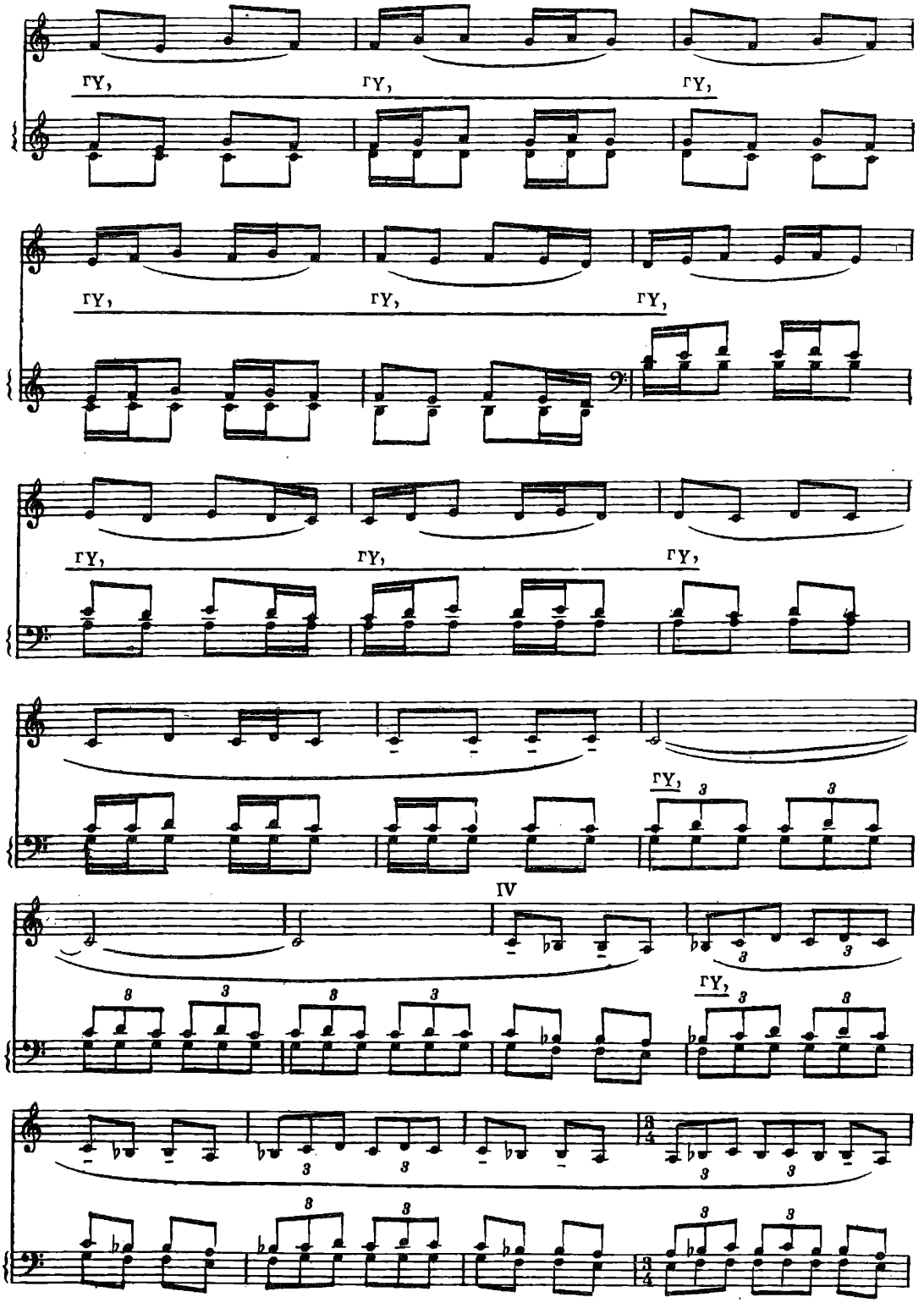
НАЕЗДНИК

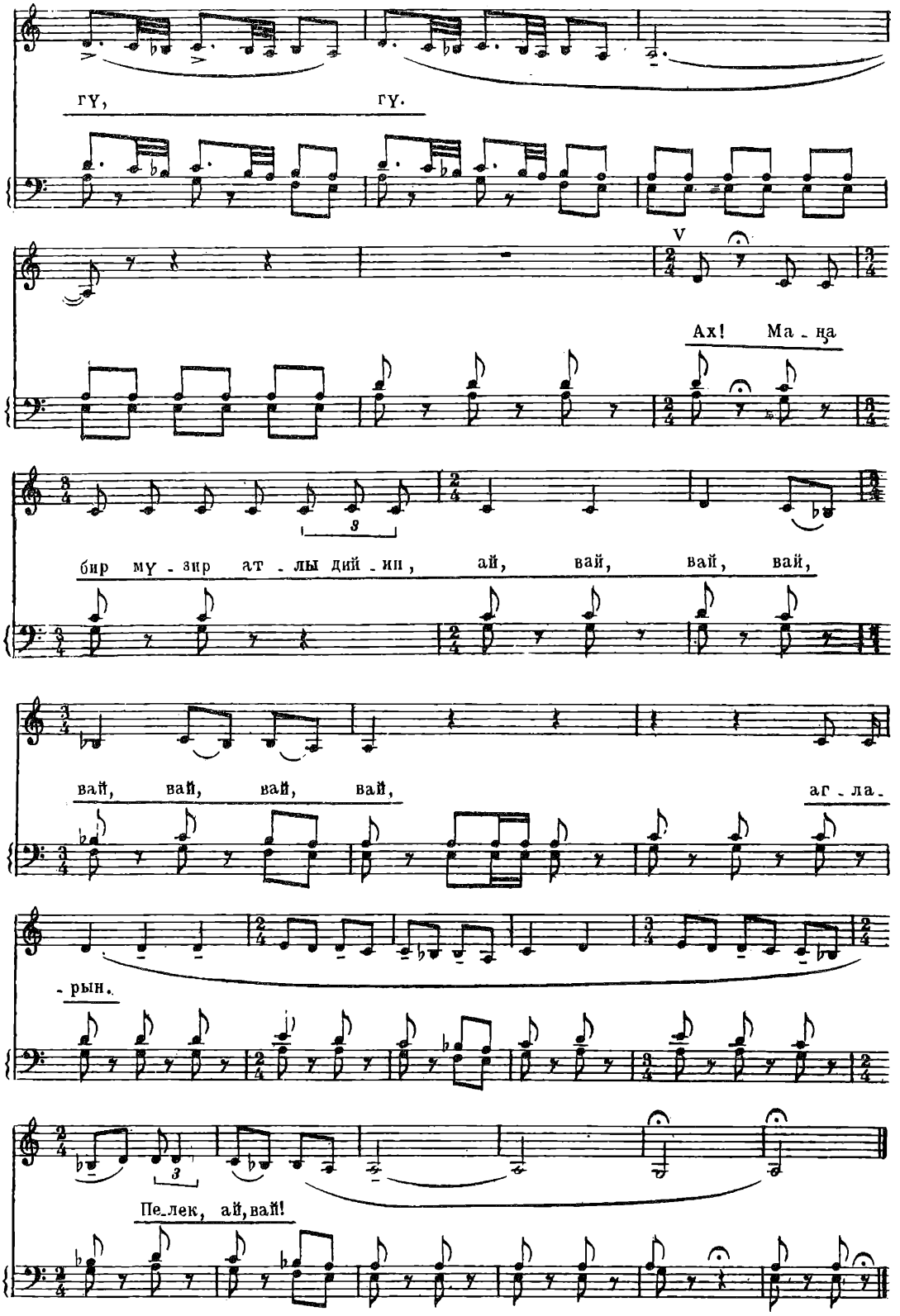
Зап. В. Успенского
„Туркменская музыка", №54




A
Пы-ра-гын, о-ду-на гүн-де я-нар мен,
а-ман, а-ман,
а-ман, а-ман, я-нар мен, а-у!
B
А-ү! Чар-хы пе-лек дей-ин
йүз мүн, дөнер мен,
(♩=76)
я ди-дар, я жеп-бар, я мев-лам, а!


аа
Ах, а!
C
Пе - рим - ден ай - ры - лан га - рып бен де мен,
D
Вай! Ма - на бир му - зир ат - лы гул дийп, вай,
III Живо (♩= 96)
аг - ла - рын. Гу,
гу, гу, гу,


ГУ,
ГУ,
ГУ,
ГУ,
ГУ,
ГУ,
ГУ,
ГУ,
ГУ,
IV
ГУ,


гу, гу.
V
Ах! Ма - на
бир му - зир ат - лы дий - ин, ай, вай, вай, вай,
вай, вай, вай, вай,
аг - ла -
- рын.
Пе-лек, ай, вай!

Пырагың одуна гүнде янар мен,
Чархы пелек дейин йүз мүң дөнермен,
Перимден айрылан гарып бенде мен,
Маңа бир мүзир-атлы гүл дийп агларын.

Хысрав айдар гүнүм ах билен гечер,
Бир гүн ажал гелип, кепеним бичер,
Өзүм өленим-соң чырагым өчер,
Маңа огул-атлы гүл дийип агларын.

В огне разлуки сгорает моя жизнь.
С начала разлуки тысячу раз небесный свод обошёл вокруг земли.
Я несчастный разлучённый со своей пери,
Я плачу по отнятому у меня цветку.

Я, Хосроь, говорю: „Мои дни проходят в стенаниях.
Наступит мой смертный час, и меня оденут в саван.
Я жду когда угаснет светильник моего рода
И плачу, что у меня нет сына, который мог бы его продолжить".

Заглавие песни не соответствует ее лирическому содержанию. Это объясняется тем, что здесь мелодия, ранее известная с другим текстом, от которого она получила свое название, использована для стихотворения поэта Хысро. На ту же мелодию иногда исполняется поэтический отрывок из сказания «Хюрлукга и Хемра».

«Атчапар» является одним из выдающихся произведений народного профессионального туркменского искусства как по музыкальному содержанию, так и по форме.

Начинается песня дутарным вступлением (цифра I), в котором дано соотношение тональностей основного куплета (до его припева) — C-dur и e-moll.

Само же основное содержание куплета (цифра II) представляет собой широко и свободно развернутый напевный речитатив. Текст куплета — четверостишие (мурабба) с 11-сложными стихотворными строчками. Эта стихотворная строфа получает музыкальное выражение в двухчастной форме следующего строения:

ABCD

и имеет мелодическую структуру свободного речитативного склада со вставками дополнительных слогов в текст стихотворных строчек, добавлением вступительных возгласов (*aa* и *bb*) и внутренних припевов (*a* и *b*) к двум первым строчкам текста. Сохранение при этом в обеих половинах куплета последования тональностей C-dur и e-moll создает весьма сложное строение всего куплета:

форма: *(aa+A+a) + (B+b) + (bb+C) + (D)*

тактовое строение: (4+5+5) + (8+8) + (4+3) + (5)

ладовые смены: C-dur e-moll C-dur e-moll

Мелодика куплета имеет нисходящее движение и звучит в фригийском ладу, усложненном альтерацией II ступени:

28

На последний такт куплета накладывается первый такт широко разработанного припева, в котором и в мелодическом, и в тонально-ладовом отношении можно различить три раздела (цифры III, IV и V).

Первый из них (цифра III) построен на восходяще-нисходящей секвенции во-

кализационного характера, начинающейся в e-moll и заканчивающейся в C-dur. Этот раздел расширяет ладовый звукоряд начала песни на два тона вниз:

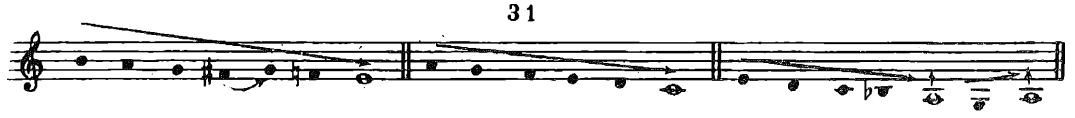
29

Во втором разделе припева (цифра IV) на новом тематическом материале утверждается основная тональность песни — фригийский a-moll, служащий также тональностью третьего раздела припева, его коды (цифра V):

30

Таким образом, тональный план этой песни основан на модуляции из неполного фригийского лада e-moll в лежащий квинтой ниже также неполный фригийский лад a-moll через промежуточный неполный ионийский (миксолидийский?) лад C-dur, как это видно на схеме:

31



Вокальные произведения профессионального склада, носящие название а й д ы́ м о в (буквально: сказов[1]), отличаются большой эмоциональной насыщенностью и экспрессией. Задержки и возгласы на высоких тонах мелодии звучат напряженно-выразительно. И не менее выразительно исполняются припевы, имеющие своеобразную звуковую и тембровую окраску. Существует два вида этих припевов, различающихся по способу их исполнения: припевы с повторением слога «гю» и припевы, построенные на повторении слогов «и-ки-ки». Первый имеет более мягкий оттенок, второй же приближается по звучанию к судорожно исполняемому стаккато. Характер исполнения припевов свидетельствует о сохранении в артистической практике туркменских бахши, передающих богато развитые образцы музыкального творчества, также и весьма древних по своему происхождению искусственных видов вокального звуковоспроизведения.

Туркменская поэзия и музыка в XVIII в.

Складывавшийся веками в тесном единении с поэтическим творчеством стиль туркменской вокальной музыки профессионального склада получает новый импульс для своего развития в XVIII в. Это было связано с ростом патриотических чувств, вызванных борьбой с кровавыми нашествиями иранского шаха Надира (1736—1747). Борьба, пробудившая среди туркмен стремление к независимости на основе межплеменного объединения, нашла отражение в литературе, а вместе с нею и в вокальном творчестве.

Махтум-Кули (1730—1782)

Крупнейшим представителем этого течения в поэзии, оказавшим большое влияние на творчество бахши, был родоначальник новой туркменской литературы М а х т у́ м-К у л и́. Он был сыном крупного поэта, Азади́. Получил образование в медресе в Хиве. Занимался сельским хозяйством, будучи одновременно ремесленником — шорником и серебряником-ювелиром. Имеются сведения о его путешествиях по странам Переднего и Среднего Востока.

Демократические тенденции творчества, обличение корыстолюбия и произвола феодально-байской верхушки, защита прав трудового народа и туркменской женщины, приближение языка стихотворений к народной речи, художественная образность и звучность стиха — это обеспечило Махтуму-Кули широчайшую популярность среди народа. Он выступал глашатаем идеи объединения туркменских племен как необходимого условия защиты самостоятельности народа.

Творчество Махтума-Кули, богатое поэтическими жанрами, послужило осно-

[1] У многих народов глагол с основным значением «говорить» употребляется также и в значении «петь».

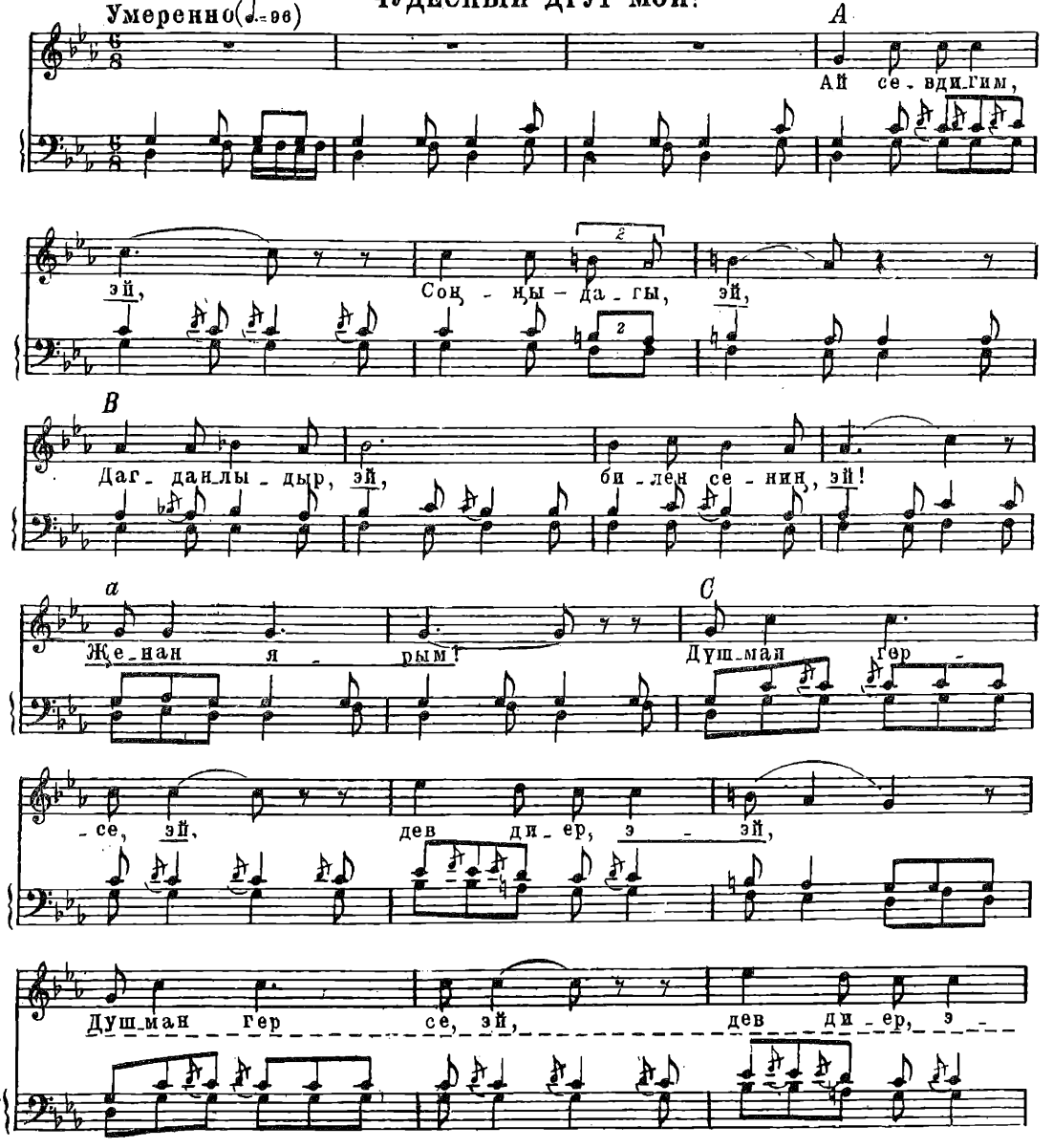
вой для создания многочисленных вокальных произведений профессионального склада, знаменующих важный этап в развитии туркменской музыкальной культуры.

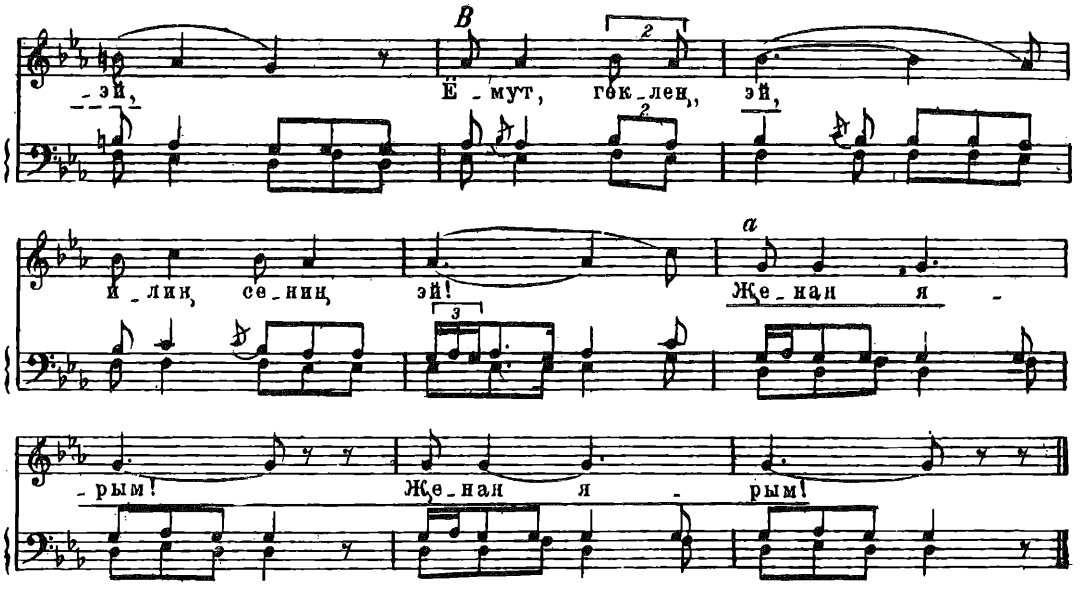
В качестве одного из образцов музыкального воплощения стихов Махтума-Кули можно привести песню «Дженáн яры́м!» — «Чудесный друг мой!». Стихотворение было написано поэтом во время наступления персов на Сангу-Даг, место его постоянного пребывания, которое он временно должен был покинуть. Чувство горячей любви к родным местам, выраженное в ярких образах народным стихом, способствовало созданию выразительной мелодии песенно-напевного склада. Чередование в ней интонаций фригийского лада и одноименного с ним лада с увеличенной секундой на II ступени сообщает ей особую оригинальность:

32

ЖЕНАН ЯРЫМ!
ЧУДЕСНЫЙ ДРУГ МОЙ!

Зап. В. Успенского





Ай севдигим Соңңы-дагы
Дағданлыдыр билен сениң!
Дүшман гөрсе, дөв диер,
Ёмут, гөклең илиң сениң.

Кесгин, кесгин ёлын гечер,
Кызыл быйыр гөвүн ачар,
Совук чешме сувын ичер,
Дүрли-дүмен малың сенин,

Дүрли-дүмен отың, битер,
Хер дергең бир иле етер.

Хатарланшып, кервен өтер,
Найбадайдыр ёлың сениң.

Өйлүкде яйланы гурсак,
Ат чапдырып, байрак берсек,
Төрейитде харман гурсак,
Нан дөкме хыялың сениң.

Магдымгулы сет ачандыр,
Бу дөвран сенден гечендир,
Үстүнден илиң гечендир,
Ничик гечер халың сениң?

О, милый Сангу-Даг!
На твоём гребне растёт трава дагдан.
Если увидит враг, то испугается.
А здесь живут племена ёмудов и геокленов.

Твои дороги очень круты,
Твои красные косогоры радуют сердце.
Ты поишь путника водою своих холодных ключей,
На тебе пасутся многочисленные стада.

Разнообразные травы растут на тебе,
В каждой твоей долине приют какому-нибудь племени.
Вытянувшись лентой, проходят по тебе караваны,
Путь к тебе идёт через горный проход Найбадай.

Когда мы идём на летнюю кочевку на Эйлик,
Когда мы берем призы на конских скачках,
Когда мы устраиваем себе гумно в долине Тореит,-
То мы знаем, что у тебя одна мысль: дать нам как можно больше хлеба.

Махтум-Кули стоит на пути к могиле,
Проведя всю свою жизнь на тебе.
По тебе кочует его племя.
Ну, а сам ты как поживаешь?

XVIII в. был временем широкого развития туркменской поэзии. В этот период появляются и другие крупные поэты, оказавшие влияние на музыкальное творчество.

Инструментальная музыка туркмен

Туркменские музыкальные инструменты

Народный музыкальный инструментарий туркмен сходен с инструментарием других кочевых народов Средней Азии, хотя имеет и свои отличия.

Основу его составляют струнные инструменты — гыджáк и дутáр, духовые — тюйдю́к и дилли́-тюйдюк, а также «самозвучащий» инструмент — гопы́з.

Гыджак — струнный смычковый инструмент с круглым корпусом. Три струны его строятся по квартам и дают возможность исполнения на нем тонов следующего звукоряда:

33

Гыджак используется туркменами как одноголосный и как двухголосный инструмент с квартовой основой двухголосного сложения.

Дутар — двухструнный щипковый инструмент с квартовой настройкой струн, фиксированными ладами и уже известным нам хроматическим звукорядом в октаве с прибавленной к нему сверху большой секундой на каждой струне:

34

Это наиболее распространенный в Туркмении музыкальный инструмент. Он широко используется и для исполнения сольных пьес, и для аккомпанемента пению.

Тюйдюк — вид продольной открытой флейты, родственный как чóору киргизов и сыбызгы́ казахов, так и однотипным инструментам многих других народов. Он отличается от них более сложным звукорядом, включающим в себя хроматические ступени. Шесть пальцевых отверстий тюйдюка, при использовании приема передувания, дают следующий звукоряд, допускающий также и его дальнейшее расширение вверх, хотя практически и не употребляющееся:

35

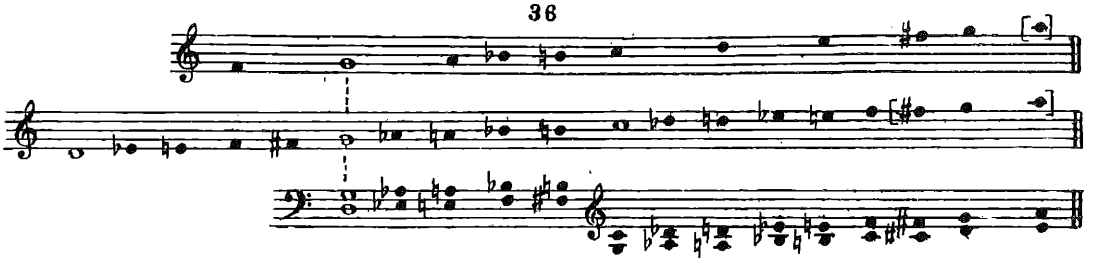
Тюйдюки изготовляются парами с точным соответствием строя между ними, так как произведения для этого инструмента обычно исполняются двумя музыкантами в унисон как при сольной игре, так и при сопровождении пения.

Д и л л и-т ю й д ю к — дудочка с язычком, вид кларнета, близкий по своему устройству к русской жалейке и родственным ей инструментам. Обычное количество пальцевых отверстий на диллитюйдюке — три или четыре. Но исполнители расширяют его звукоряд до октавы.

Г о п ы з — варган. У туркмен его употребляют женщины и девушки.

Сравнение звукорядов гыджака, дутара и тюйдюка показывает, что они имеют одинаковую основу;

36



Туркменская инструментальная музыка

Параллельно богатому профессиональному вокальному стилю туркменские музыканты создали не менее интересный стиль профессиональной инструментальной музыки. В развитии его можно различить три основные ступени. Первая из них связана с репертуаром произведений для диллитюйдюка и для гыджака и определяется близостью мелодии и структуры к народной песне. Вторая ступень, получающая воплощение в пьесах для тюйдюка, является инструментальным воспроизведением вокального стиля профессионального склада с широким нисходящим мелодическим движением. И, наконец, третья, представленная в сочинениях для дутара, характеризуется созданием нового типа музыкальных композиций трехчастной формы репризного строения, которые могут быть отнесены к наиболее крупным и разработанным видам туркменской музыки.

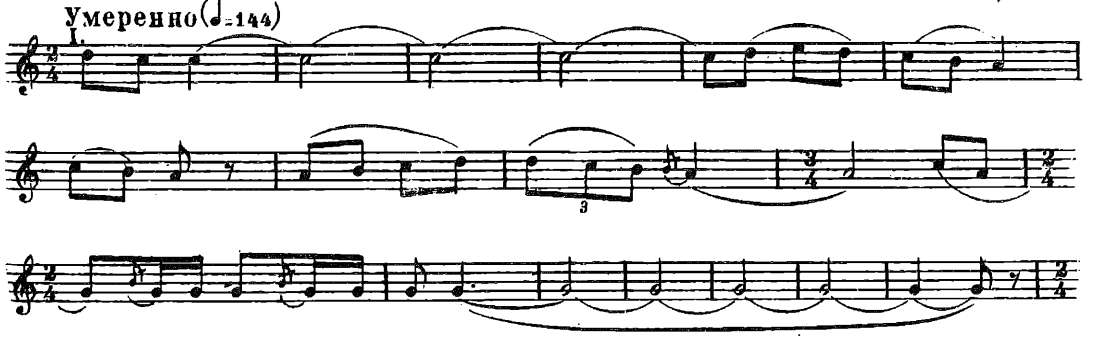
Мелодии для дилли-тюйдюка

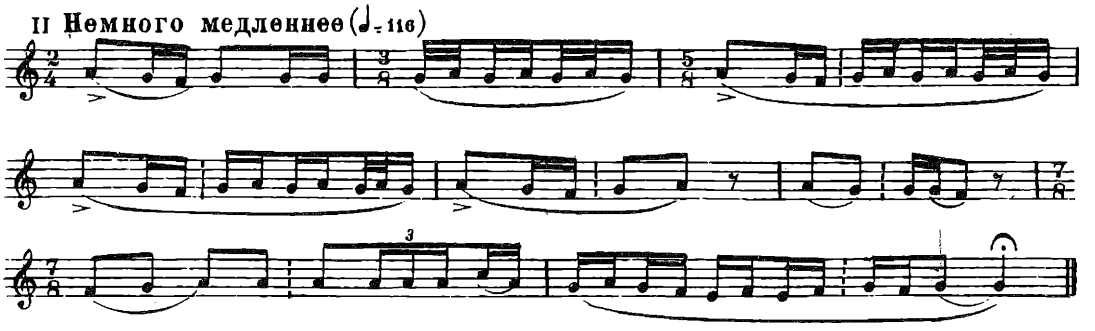
На дилли-тюйдюке, являющемся по своему происхождению пастушеским музыкальным инструментом, исполняются, в основном, пастушьи наигрыши и народные песни в инструментальной фактуре. Иногда мелодии, создаваемые для этого инструмента, приближаются к воспроизведению стиля вокальных произведений профессионального склада, но в более лаконичных формах. Такова мелодия «Дурналя́р» — «Журавли»:

37

ДУРНАЛАР
ЖУРАВЛИ

Зап. В. Успенского.
„Туркменская музыка", №34





Эта мелодия, связанная с поэтическим образом журавля — красивой и свободной птицы, к которой герои туркменских сказаний, находящиеся в разлуке с близкими, часто обращаются с просьбой передать весточку о себе, изложена в типичной двухчастной структуре туркменских вокальных произведений профессионального склада с широкой нисходящей мелодикой.

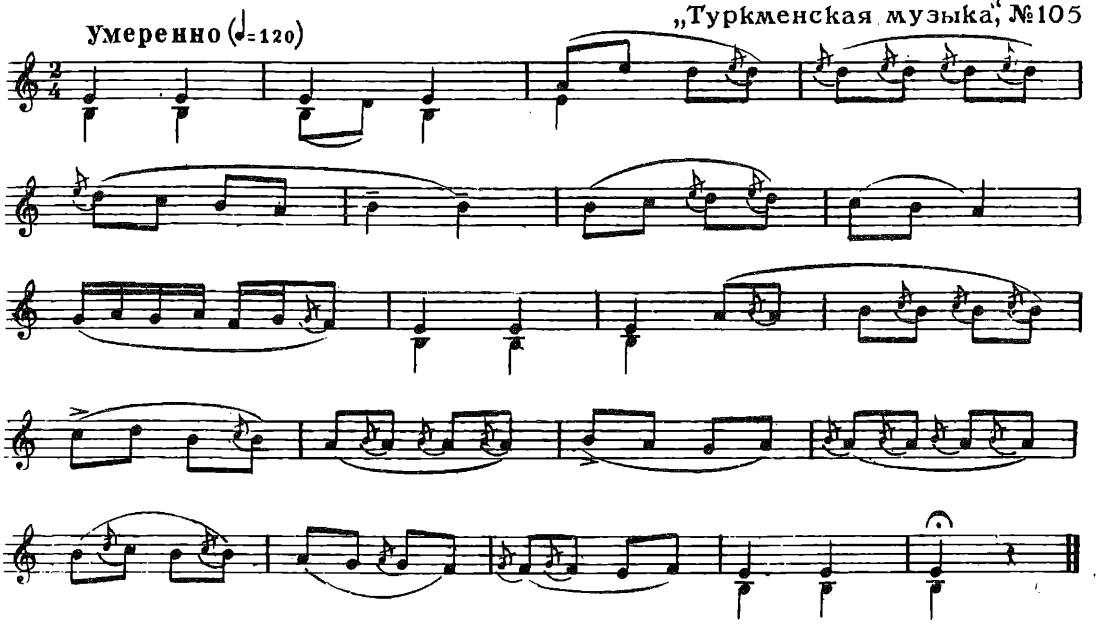
Пьесы для гыджака

Пьесы для туркменского гыджака, струнного смычкового инструмента, отличаются более певучим характером, чем произведения для дутара с его коротким звуком. Общий склад их мелодики приближается к народным напевам. Особенностью фактуры пьес для этого инструмента является частое употребление форшлагов, сообщающих исполняемым на нем мелодиям своеобразный колорит. Пьесы для гыджака программны. И по тематике, и по общему содержанию они сходны с другими видами туркменских инструментальных произведений. В них спорадически используются приемы двухголосия на основе квартовых параллелизмов. Примером пьесы для гыджака может служить «Гариплык» — «Нужда», простого песенного строения с содержанием социально-бытового характера:

38

ГАРЫПЛЫК
НУЖДА

Зап. В. Успенского.
„Туркменская музыка", №105



Произведения для тюйдюка

Пьесы для тюйдюка имеют склад профессиональных вокальных произведений с мелодией нисходящего движения и большей частью являются инструментально-духовыми редакциями этих произведений, сохраняя во всех деталях их структуру. В оригинальном виде данные мелодии исполняются с унисонным сопровождением двух тюйдюков, причем основному разделу пьесы предшествует вступление в низком регистре, применяющееся в одном и том же виде для нескольких различных произведений.

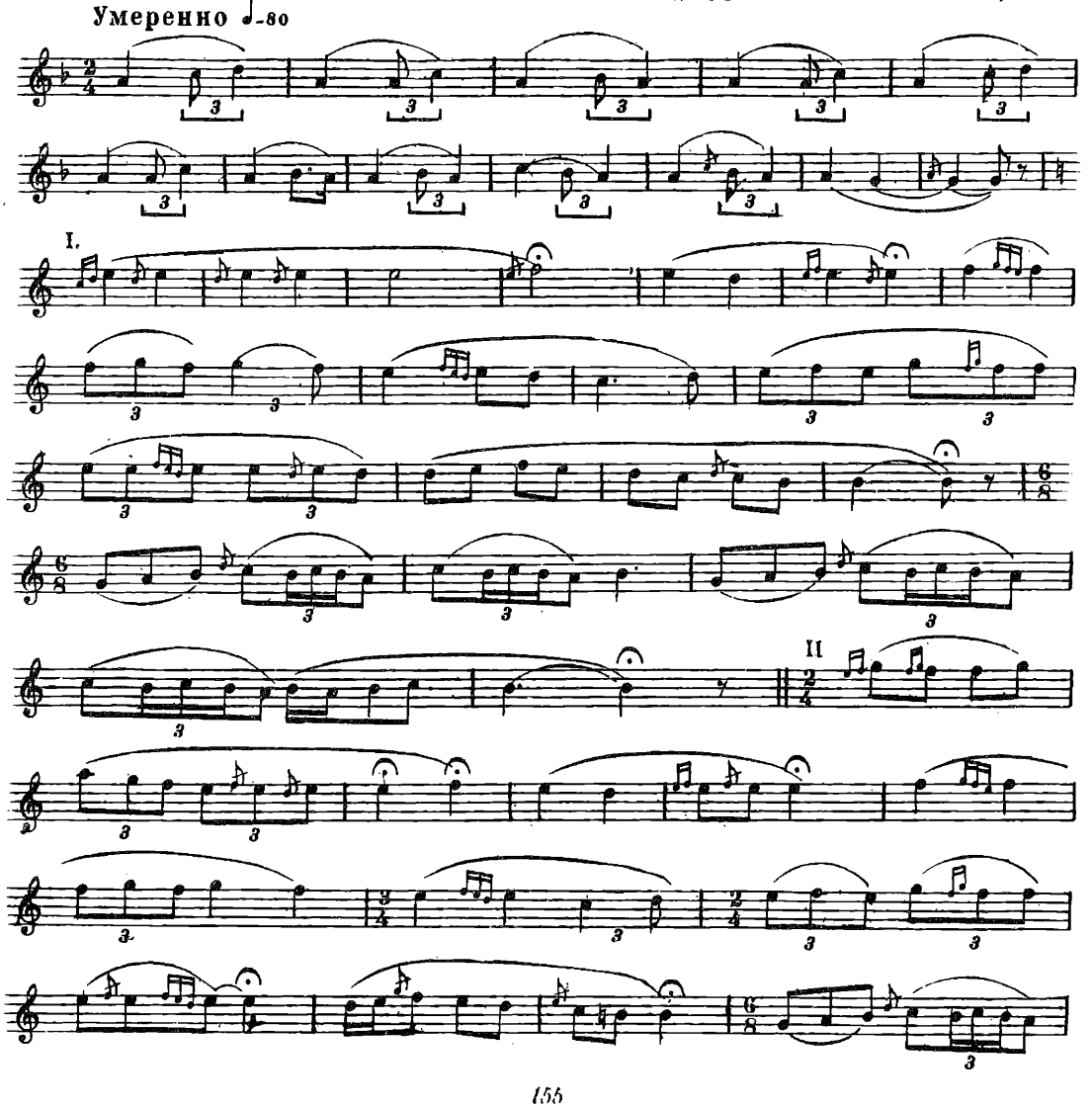
Пьесы для тюйдюка носят заглавия их оригиналов и имеют ту же структуру и то же образно-эмоциональное содержание. Широкие нисходящие мелодии, начинающиеся в высоком регистре, изложены чаще в речитативно-напевном складе и заканчиваются интонациями припевного характера.

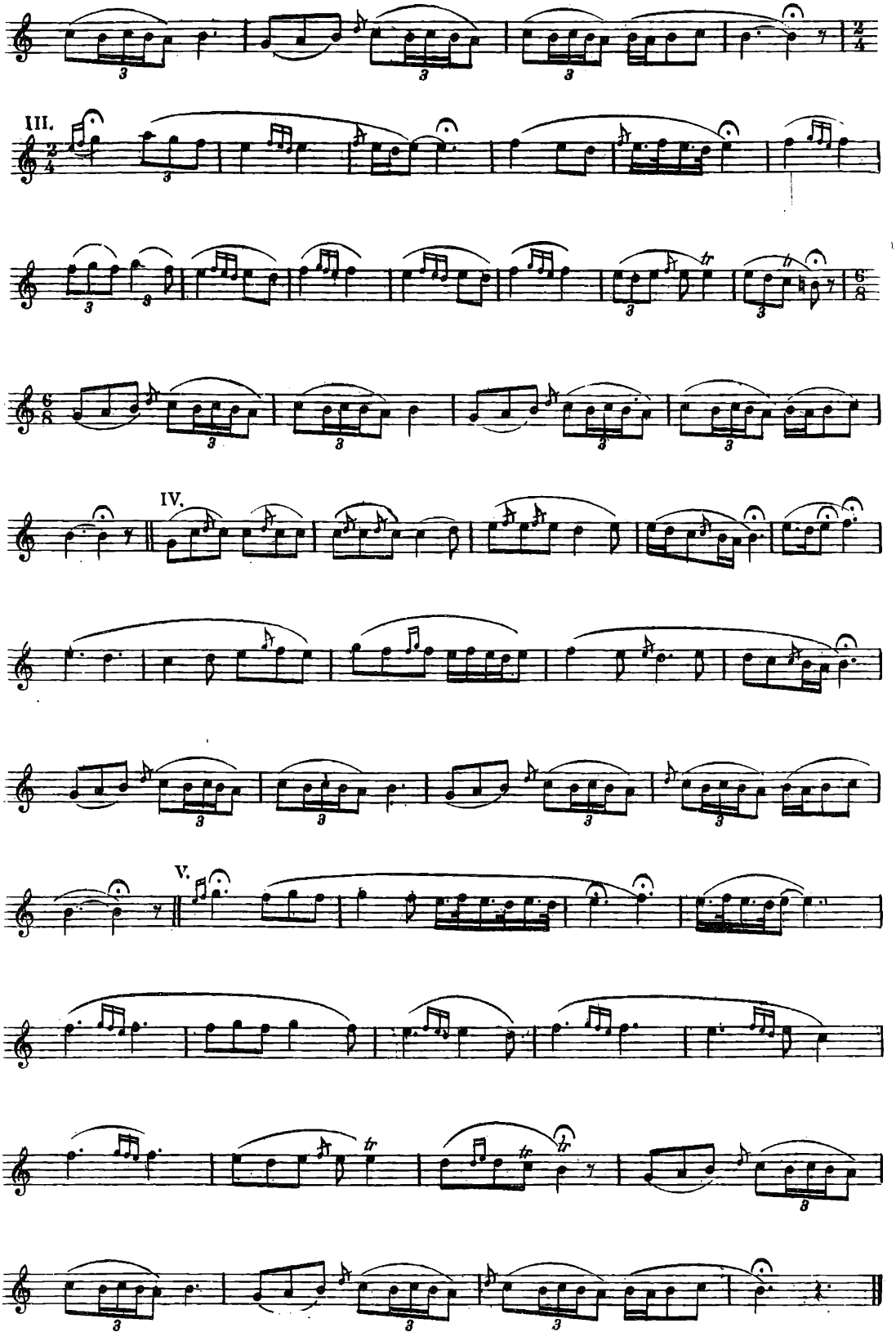
Типичный образец пьесы для тюйдюка представляет «Ба́ды саба́» — «Утренний ветерок»:

39

БАДЫ САБА
УТРЕННИЙ ВЕТЕРОК

Зап. В. Успенского.
„Туркменская музыка", №25




III.
IV.
V.

По своему содержанию это лирический эпизод из сказания «Хюрлукга и Хемра», в котором Хемра, разлученный с Хюрлукгой, обращается к утреннему ветерку с просьбой отнести его привет милой:

О утренний ветерок, донеси мой привет дорогой Хюрлукге, донеси мои жалобы до слуха моей милой!

Возлюбленная ввергла меня в печаль. Я, как соловей в клетке, не могу лететь к моей подруге. Скажи ей об этом.

Я хотел бы быть лучом света для моей возлюбленной, рот которой как фисташка и губы как сахар. Скажи ей об этом.

Мое имя — Хемра. Никто не слышит моих стенаний. Так хоть ты, утренний ветерок, донеси их до моей милой Хюрлукги!

Пьеса состоит из вступления и пятикратного проведения с варьированием основного куплета.

Лад ее миксолидийский, заключительный каданс на терции.

Произведения для дутара

Произведения для дутара представляют собою важный и интересный раздел в туркменской музыке, богатый по содержанию, художественному значению, образности и мастерству развития формы.

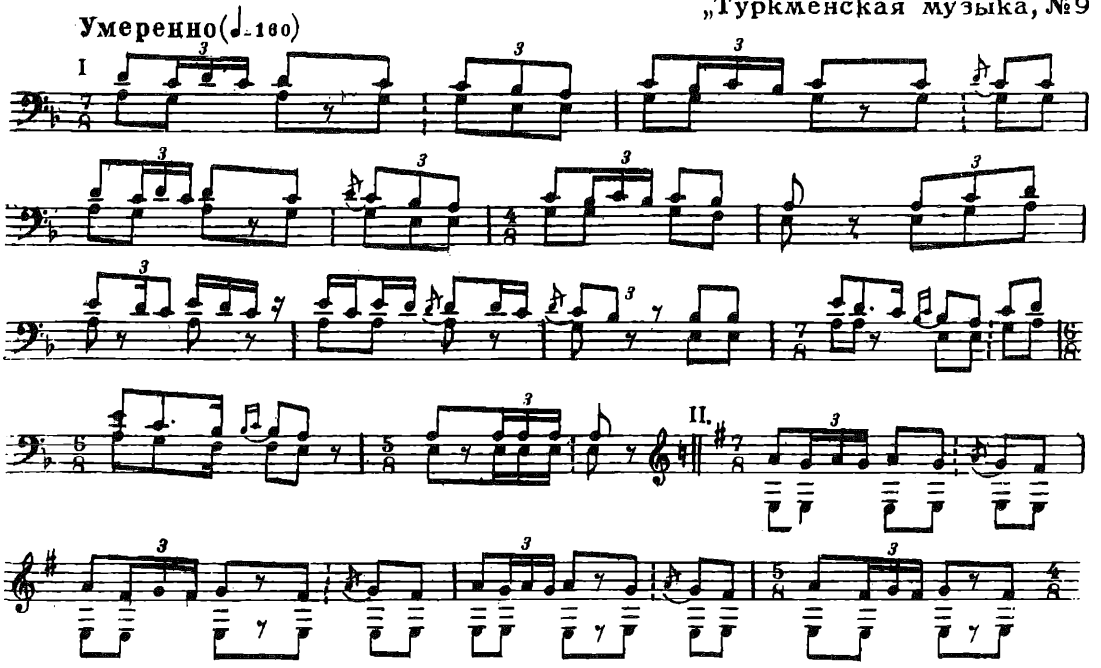
Основным типом произведений для дутара являются пьесы трехчастной репризной формы со следующими разделами: а) экспозиция главной темы в низком ладовом регистре; б) средняя часть в регистре верхней квинты и в) реприза — в первоначальном регистре. Возникающие при этом ладотональные соотношения частей произведения те же, что и в вокальных произведениях профессионального склада, но с иным порядком чередования ладовых слоев: в вокальных произведениях — нисходящим, в произведениях для дутара — восходяще-нисходящим.

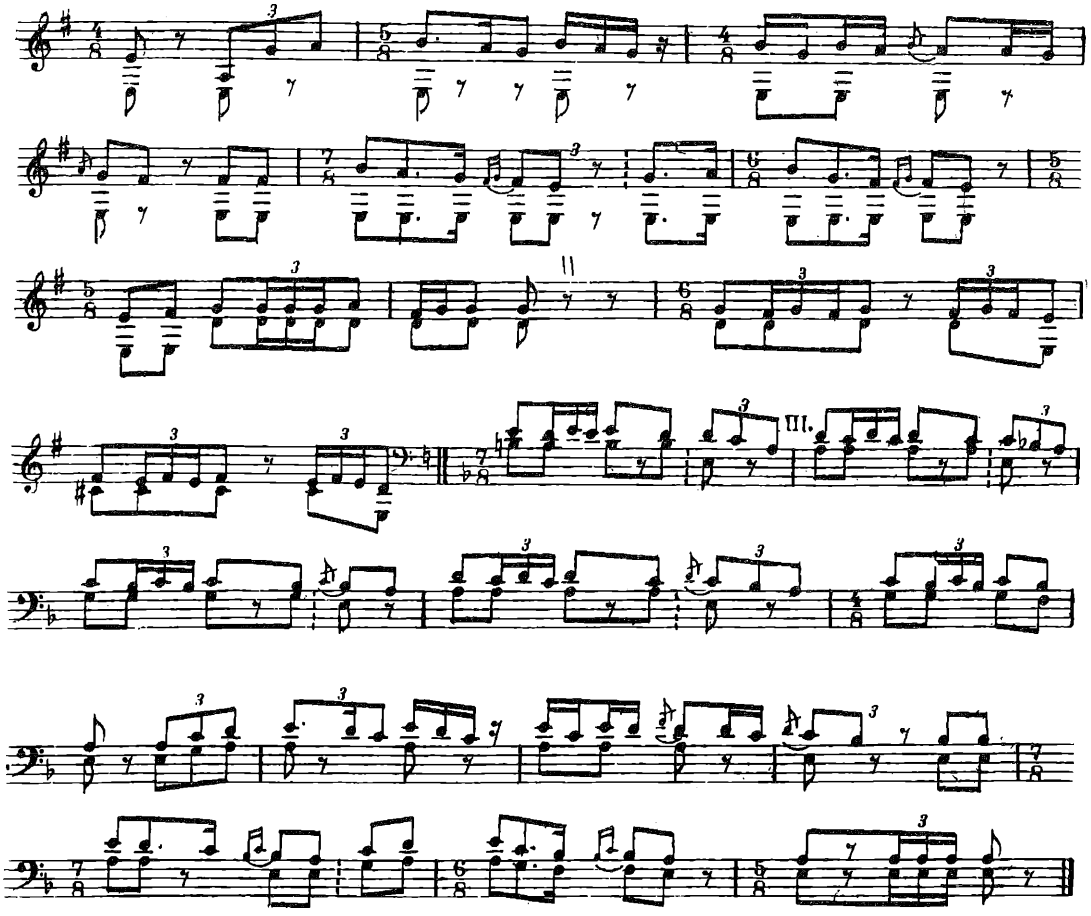
Ярким и одновременно очень лаконичным примером типичной структуры пьес для дутара может служить пьеса «Бя́ри гель» — «Приди ко мне» программно-лирического характера:

40

БЭРИ ГЕЛЬ
ПРИДИ КО МНЕ

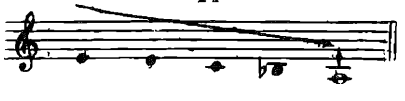
Зап. В. Успенского.
„Туркменская музыка", №9





Форма пьесы складывается из трех разделов. Начинается она экспозицией (цифра I) главной темы или главной партии с нисходящим движением в складе народной песни. Сочинена эта тема в неполном фригийском ладу a-moll, который является основным для всего произведения:

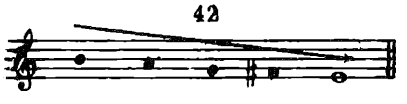
41



Изложение темы сопровождается квартовой гармонией с свободным использованием квартовых параллельных ходов.

После экспозиции идет средняя часть (цифра II); тема звучит на органном пункте открытой нижней струны дутара, который является тоникой доминантовой тональности — e-moll. В разбираемой сейчас пьесе «Бяри гель» обнаруживается редкий случай использования для средней части темы ее главной партии. И столь же редким случаем является изменение ладовой основы темы, а именно — трактовка ее не в фригийском ладу, как это было ранее, а в эолийском:

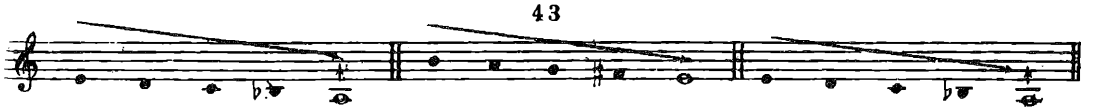
42



После полного проведения темы средней части трехтактный секвенционный переход подводит к репризе, представляющей (цифра III) точное повторение экспозиции.

Общий тональный план пьесы «Бяри гель» следующий:

43



Он складывается из двух различных по своему интервальному составу узкообъемных ладовых образований с тониками, отстоящими одна от другой на квинту.

Приведенный пример типичной формы туркменских пьес для дутара предельно сжат по своему тематическому материалу и потому показателен. Чаще же как в экспозиции, так и в средней части этих произведений имеется по нескольку тем, значительно более развитых. Но все же нужно сказать, что пьеса «Бяри гель», несмотря на лаконизм средств ее музыкального выражения, отличается исключительной цельностью и принадлежит к числу лучших произведений туркменской народной музыки.

Образцом широко развитой формы для дутара может служить виртуозная пьеса «Кыркла́р» — «Сорок», содержанием которой является один из эпизодов дестана «Шасенем и Гарип». Каждый из разделов этой трехчастной импульсивной и подъемной пьесы имеет значительное внутреннее разрастание.

Экспозиция пьесы (цифра I) содержит три темы в a-moll с увеличенной секундой на пониженной II ступени (буквы *ABC*).

В средней части (цифра II) даны две темы (*DE*) в доминантовой тональности e-moll, после проведения которых наступает возвращение в основную тональность (начиная с эпизода, обозначенного буквой *F*).

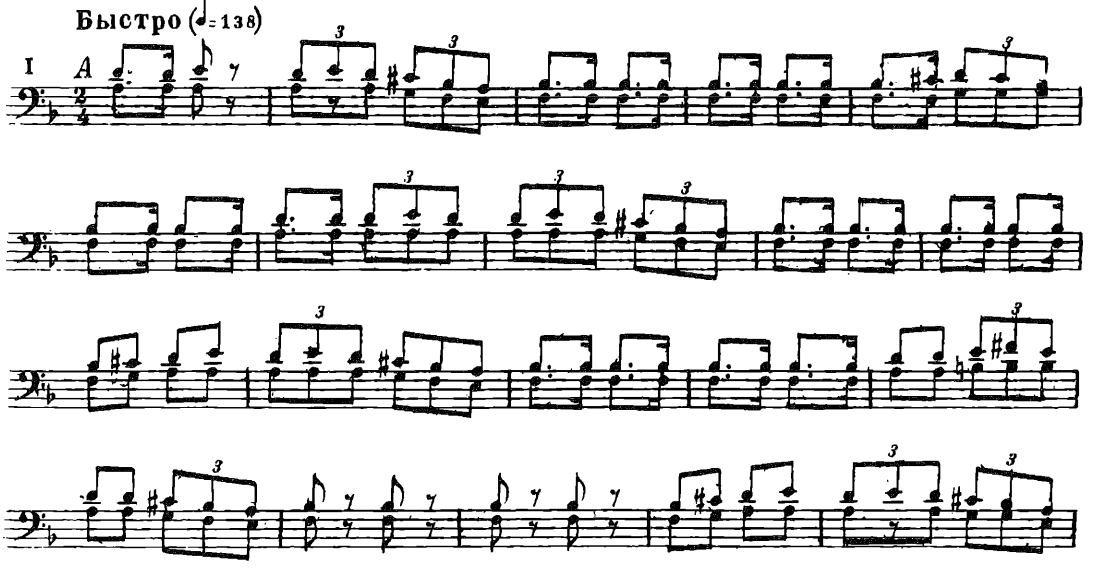
Реприза всей пьесы (цифра III) сама имеет сложное трехчастное строение: за коротким проведением одной из главных тем (*A*) в нее вводится эпизод в терцовой тональности cis-moll (*G*), после чего следует заключительное изложение тем экспозиции пьесы (*ACB*):

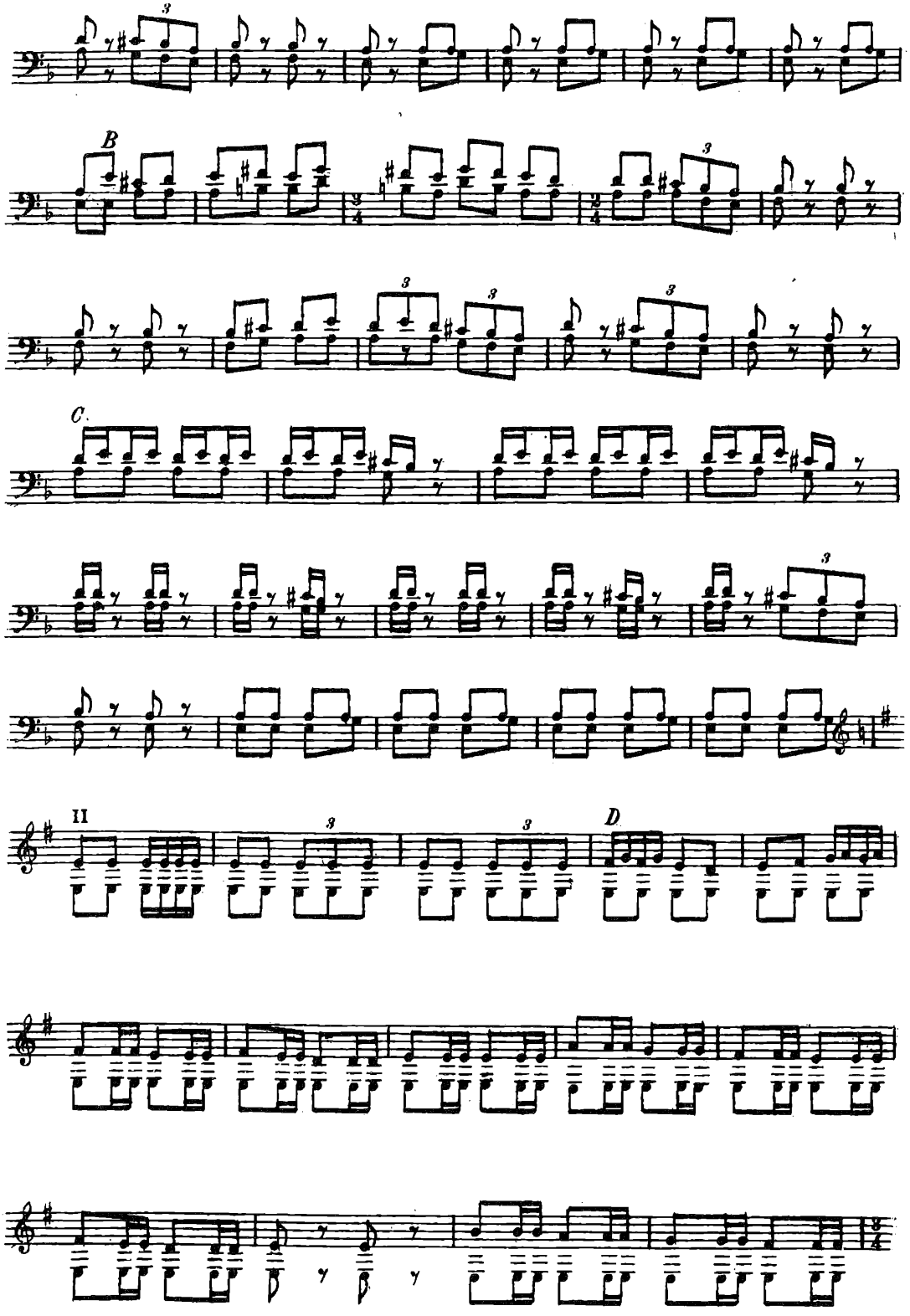
44

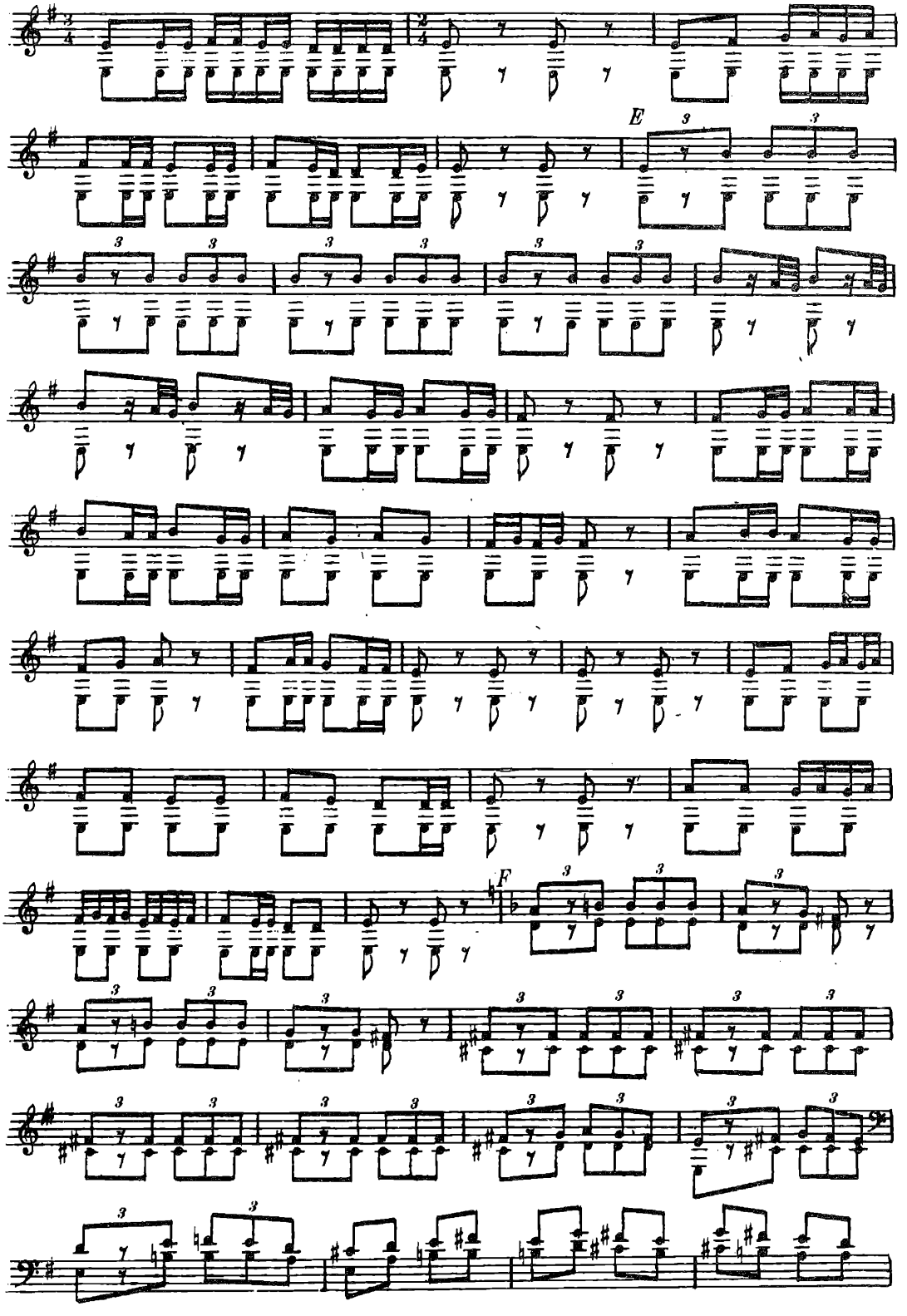
КЫРКЛАР

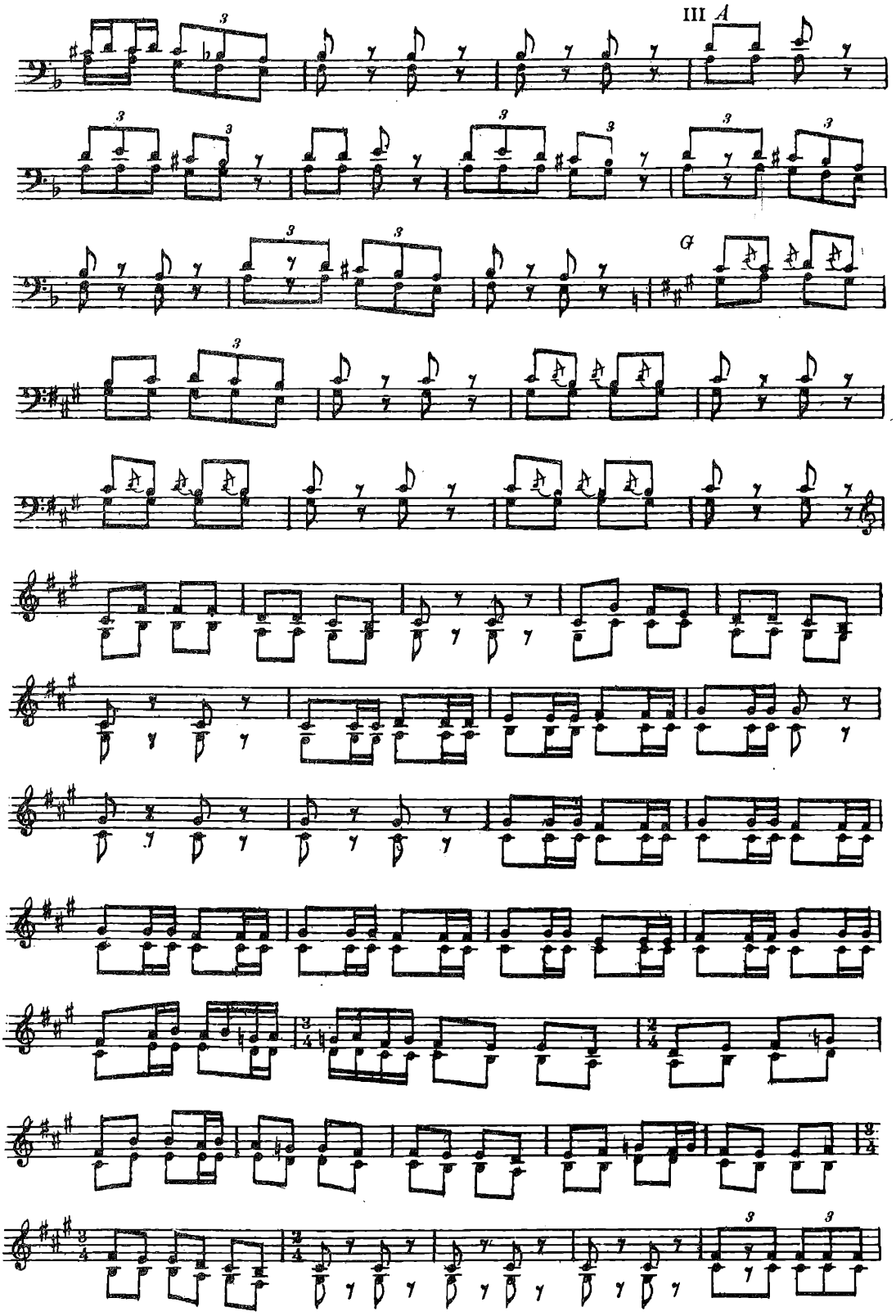
СОРОК

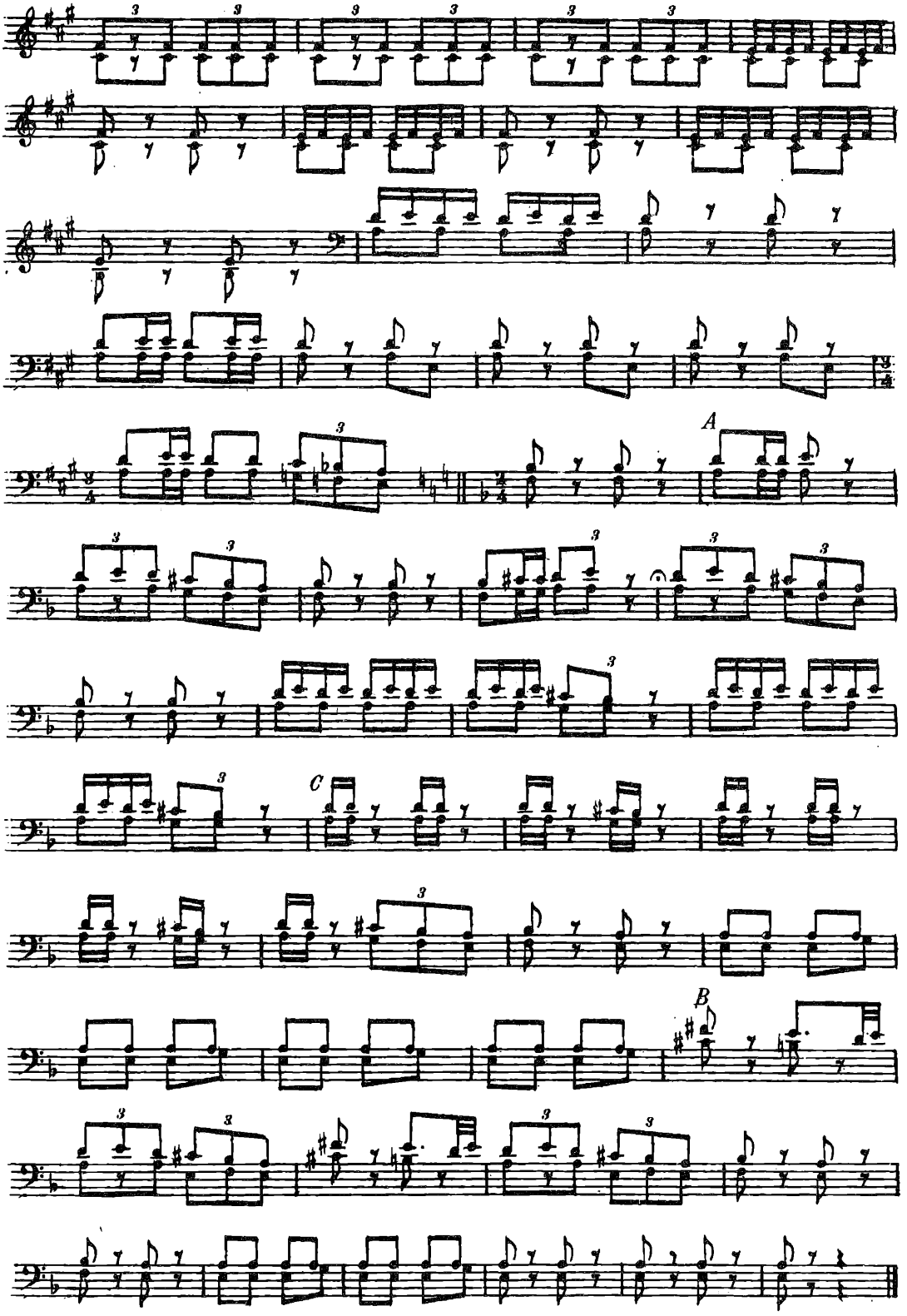
Зап. В. Успенского.
„Туркменская музыка", №45




B
C.
II
D


E
F


III A
G


A
C
B

Если во всех других видах туркменской музыки кульминационный момент произведения находится в его начале и все развитие музыкальной мысли связано с постепенной разрядкой эмоционального напряжения к концу, то в пьесах для дутара кульминация передвигается к центру, что способствует усилению динамического напряжения.

Как правило, пьесы для дутара программны и широко отражают в своем содержании чувства и переживания, быт и историю туркменского народа, а также сюжеты литературного творчества. В музыкальном отношении они являются образцами высокого композиторского и исполнительского мастерства. Двухголосный склад пьес для дутара представляет собою значительную ступень в развитии народного многоголосия.

ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в. И В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX в.

Присоединение Туркмении к России

Сношения Туркменистана с Россией начались с середины XVI в., после выхода Московского государства к Каспийскому морю и установления торговых связей между этими народами. В 1714 г. туркмен Ходжа Непес просил Петра I помочь туркменскому народу избавиться от притеснений хивинских ханов. С этого времени Туркмения все больше привлекает внимание русских ученых и исследователей. В 80-е гг. XIX в. Туркмения была присоединена к России. С 1880 г. началось строительство Закаспийской железной дороги от Красноводска, в 1885 г. она была доведена до Ашхабада, в 1888 г.— до Самарканда и в 1889 г.—до Ташкента. На линии железной дороги возник ряд городов, и в лице железнодорожных рабочих было положено начало формированию пролетариата из местной национальности.

Туркмения стала колонией царской России. Но прогрессивное значение этого явления заключалось в освобождении туркмен от притеснений иранских шахов, бухарских эмиров и хивинских ханов, в прекращении патриархально-родовой замкнутости. Вместе с русским пролетариатом туркмены-трудящиеся принимают активное участие в борьбе с царским самодержавием и в революции 1905—1907 гг., выступая против реакционных националистических стремлений феодально-байских элементов и мусульманского духовенства, а также против агентов иностранных разведок, пытавшихся сеять рознь между туркменами и русскими в целях отторжения туркменского народа от России и порабощения его западными империалистическими державами.

Революционные события 1905—1907 гг. в Туркмении и поддерживавшаяся после 1910 г. тесная связь с движением бакинских рабочих оказали большое влияние на развитие передовой мысли прогрессивных представителей туркменского народа и подготовили почву для решительного штурма местным пролетариатом вместе с русским рабочим классом самодержавного строя.

Музыкальное искусство туркмен этого периода

Рост национального самосознания, вызванный развитием передовых общественных идей и революционных событий, оказал большое влияние на содержание туркменской народной песни, поэзии и музыкального творчества профессионального склада. Возникают песни и стихи, направленные против самодержавия, местных эксплуататоров и духовенства. Они проникают в творчество и исполнительскую практику бахши демократического направления, использующих для этого традиционные формы своего искусства.

Новые условия быта, развитие городской жизни и расширение общественных, национальных и революционных связей содействуют распространению среди туркмен рабочей революционной песни и знакомству их с русской и азербайджанской народной песней. Последнюю завозят туркменские моряки, совершающие частые рейсы в Баку.

Великая Октябрьская социалистическая революция, уничтожив оковы национального, колониального и социального гнета, раскрепостила туркменский народ и воплотила в жизнь его заветные чаяния. Она создала условия для развития туркменского народа в братском содружестве с другими народами Союза Советских Социалистических Республик и для расцвета национальной музыкальной культуры.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Своеобразие туркменской музыкальной культуры в досоветский период заключается в сохранении в связи с историческими условиями жизни народа ранних по своему происхождению видов музыкального творчества, на основе которых развивалось вокальное и инструментальное искусство. При этом профессиональное вокальное творчество было тесно связано с поэтическим, использующим профессиональные формы стихосложения.

Туркменская музыка отличается ярким национальным характером и колоритом. Но при всем своем своеобразии она представляет собою закономерную ступень в развитии музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана, переходную от музыки кочевых народов—киргизов и казахов — к музыке оседлых народов — таджиков и узбеков.

ЛИТЕРАТУРА

В. Успенский и В. Беляев. Туркменская музыка. Статьи и 115 пьес туркменской музыки. М., 1928.

П. Сарыев (Запись Э. Дименгман). 20 туркменских народных песен (на туркменском языке). Баку, 1946.

Гр. Лобачев. Туркменские песни для голоса с ф-п. М., 1937.

Л. Синявер. Туркменская ССР. Серия «Музыкальная культура союзных республик». М., 1955.

Махтум-Кули. Избранные стихи. М., 1948. «Антология туркменской поэзии», М., 1949.

Музыкальная культура ТАДЖИКИСТАНА

Развитие таджикской музыки в досоветский период

Музыка таджиков, как и других народов Средней Азии, в досоветский период развивалась как бесписьменное искусство. При этом, если о музыке кочевников-скотоводов — киргизов, казахов и туркмен—почти не сохранилось литературных и исторических сведений, то о музыкальном творчестве таджиков, издавна оседлого земледельческого народа, эти сведения имеются в значительном количестве. Они относятся, главным образом, к профессиональной таджикской народной музыке, возникшей очень рано и достигшей в городских условиях высокой степени развития. Большое место среди литературных источников занимают музыкально-исторические и музыкально-теоретические трактаты.

Почвой для профессионального народного искусства Таджикистана служили различные виды и жанры крестьянской песни и инструментальной музыки. В нем определились три местных стиля: а) северный (Ленинабадский район), тяготевший к Бухаре, б) памирский и в) стиль западных горных районов (Гарм, Куляб, Гисар). Два последние, в силу бытования их в труднодоступных горных местностях Таджикистана, сохранили в себе ряд черт весьма древнего происхождения. Наличие древних слоев и, одновременно с этим, богатое развитие профессионального народного искусства составляют основу таджикской музыкальной культуры с ее многообразием видов и жанров.

Зарождение и развитие музыки таджиков было связано с историческими условиями формирования народности.

Формирование таджикской народности

Предками таджиков были среднеазиатские восточноиранские племена и народности, образовавшие уже в эпоху до нашей эры древние государственные объединения: Согд или Согдиану — на территории современных Самарканда и Бухары и Бактрию — в районе Памира и Северного Афганистана (Балх). Политические центры этих объединений были также и крупнейшими древними культурными очагами Средней Азии.

Обособившись еще в глубокой древности от западных иранцев (предшественников персов) и создавая свою самобытную культуру, предки таджиков не разрывали, однако, культурных связей с ними.

Из крупнейших исторических событий в жизни этого народа нужно упомянуть о их длительной борьбе с властью ахеменидского Ирана в VI—IV вв. до н. э. и с греко-македонским владычеством в IV—II вв. до н. э., начало которому было положено походом Александра Македонского в Среднюю Азию в 329 г. Литературные памятники этого периода говорят о высоком развитии культуры, городской жизни, ремесла, художественных и музыкальных профессий.

В последующую эпоху ведущая роль в истории предков таджикского народа и всей Средней Азии принадлежит Согду. Рост городской жизни, установление экономических и культурных связей между населением Согда и Бактрии подготавливали почву для слияния восточноиранских племен в один таджикский народ. Стремление к этому особенно окрепло в VII—IX вв. н. э., в период арабского завоевания Средней Азии и упорной борьбы местного населения за свою независимость. Политическая и народно-освободительная борьба сочеталась с широким движением против насильственного подавления арабами местной культуры и родного языка. В результате освобождения от арабского гнета возникло таджикское феодальное централизованное государство Саманидов (875—999) с центром в Бухаре и завершился процесс сложения таджикского народа.

Параллельно с этим на смежной и частично общей с таджиками территории шел процесс образования узбекского народа, говорящего на языке тюркской системы. Вследствие таких исторических условий значительная часть как таджикского, так и узбекского населения говорила на двух языках — таджикском и узбекском, и оба народа создавали свою культуру в тесном сотрудничестве друг с другом. Отсюда большое родство между этими культурами как в целом, так и в области поэзии и музыкального искусства.

ОБЩИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ТАДЖИКСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Таджикская народная песня

Жанры таджикской народной песни

Основу таджикского песенного творчества составляют трудовые песни крепко сложившегося земледельческого быта, как пахотные, жнивные, молотильные. Параллельно с ними возникают песни ремесленников — гончаров, кузнецов и представителей других профессий. Связь земледелия с ремеслом по обработке металлов получает яркое выражение в тексте следующей песни:

Гей ты, серп, серп!
Дядя серп, серп! —
Звонкий и зазубренный,
Старый железный серп.

Мой отец принес его
Камнем молодым,—
Из Каштута, из Хостоу,
Из Ягид-Кульванд.

Гей ты, серп, серп!
Дядя серп, серп!

Мой отец побросал
Груду камня в горячую печь,
Мать носила хворост.
Гей ты, серп, серп!

Всю ночь пылал камень,
И цвел, как тюльпан, камень.
Всю ночь стекал камень
На дно плавильной печи.

Гей ты, серп, серп!
Дядя серп, серп!

Отец собрал железо
Со дна плавильной печи.
Ковким стал камень —
Плоский, голый и черный.

Потом его бьют и плющат,
Гей ты, железный серп!
Куют, гнут, точат.
Гей ты, серп, серп!

Ясный, как месяц,
Он бежит по полям пшеницы,
Спотыкается человечек,
Бежит по полям пшеницы.

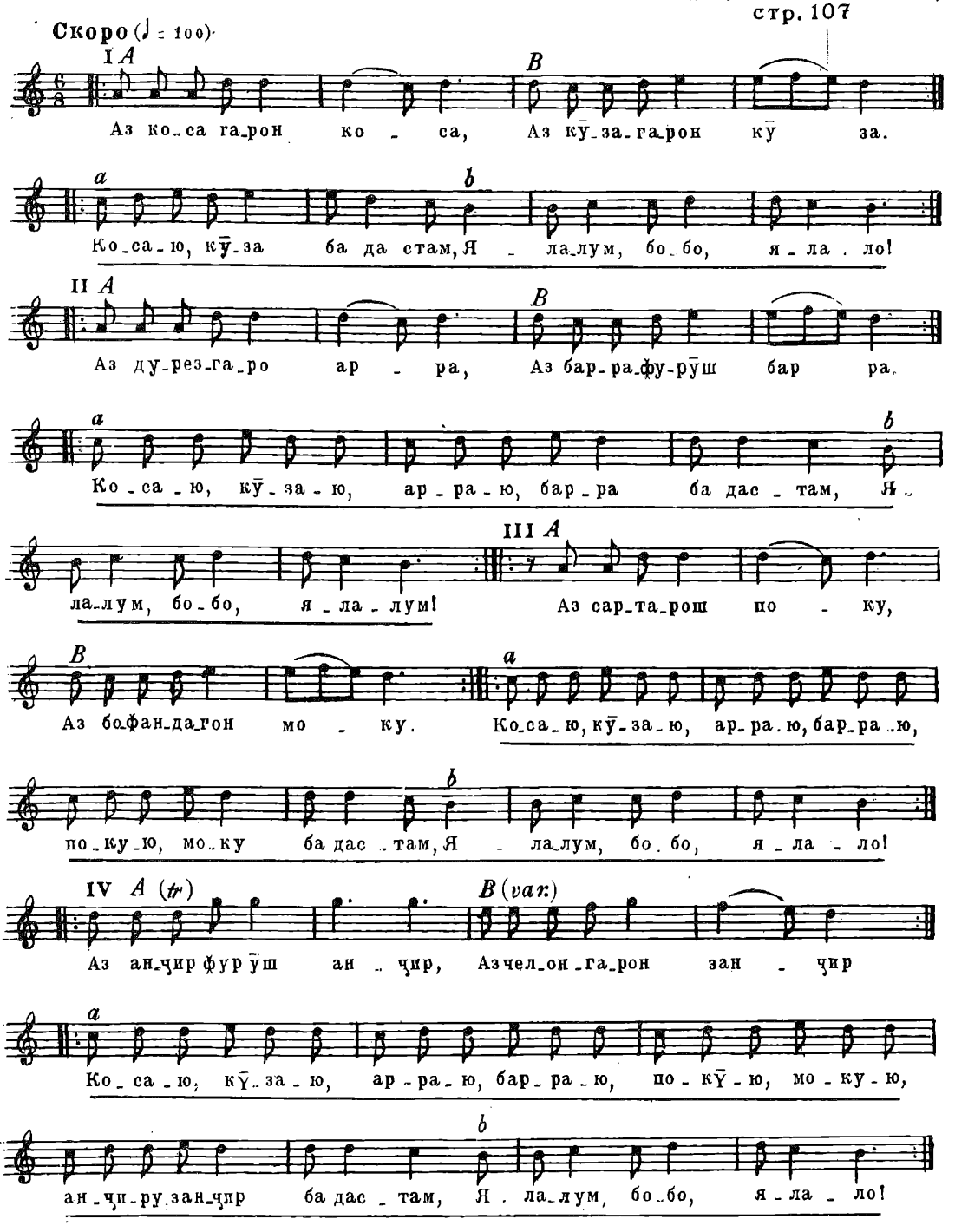
— Кто ты, человечек?
«Я железный серп».
— Кто ты, человечек?
«Старый дядя серп».

Образцом ремесленной песни шуточного характера может служить песня «Аз косагарбн» — «От гончаров» с расширяющимся все время скороговорочным припевом:

1

АЗ КОСАГАРОН
ОТ ГОНЧАРОВ

„Музыка таджиков",
стр. 107



У гончаров — чашку,
У изготовителей кувшинов — кувшин.
Чашка и кувшин у меня в руках.
Ялалум, дедушка, ялало!

У плотников — пилу,
У продавцов баранов — барана.
Чашка, кувшин,
Пила и баран у меня в руках.
Ялалум, дедушка, ялало!

У цирюльника — бритву,
У текстильщиков — челнок.
Чашка, кувшин,
Пила, баран,
Бритва и челнок у меня в руках.
Ялалум, дедушка, ялало!

У продавца винных ягод — винные ягоды,
У кузнецов — цепь.
Чашка, кувшин,
Пила, баран,
Бритва, челнок,
Винные ягоды и цепь у меня в руках.
Ялалум, дедушка, ялало!

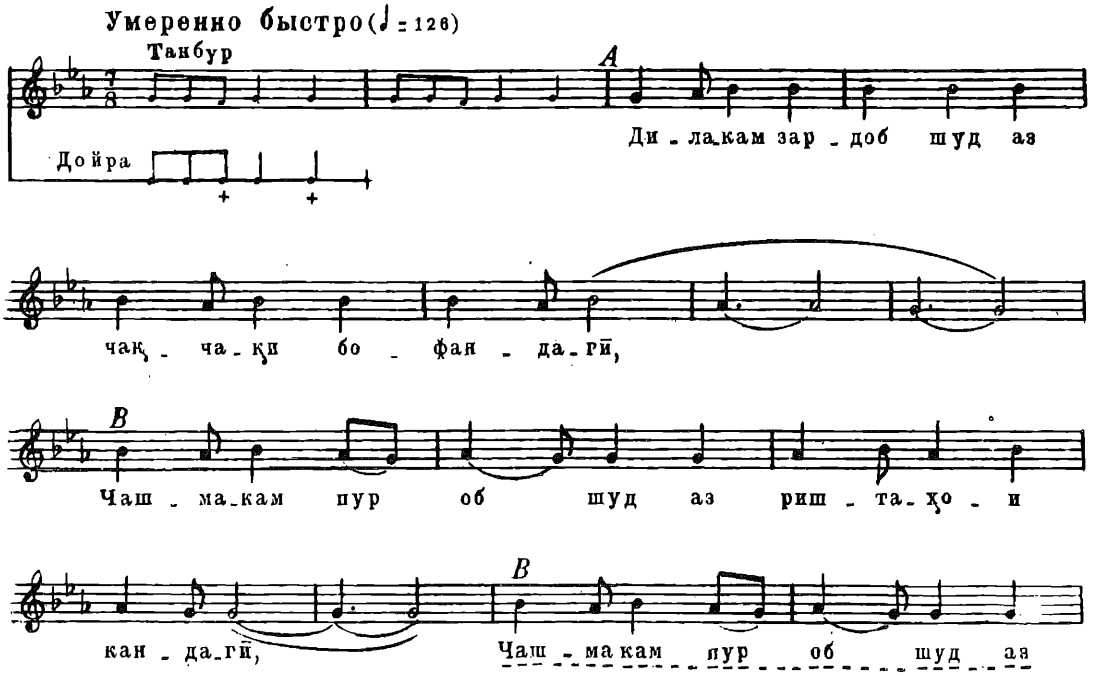
Другими видами трудовых песен являются пастушеские и песни домашнего, главным образом, женского труда.

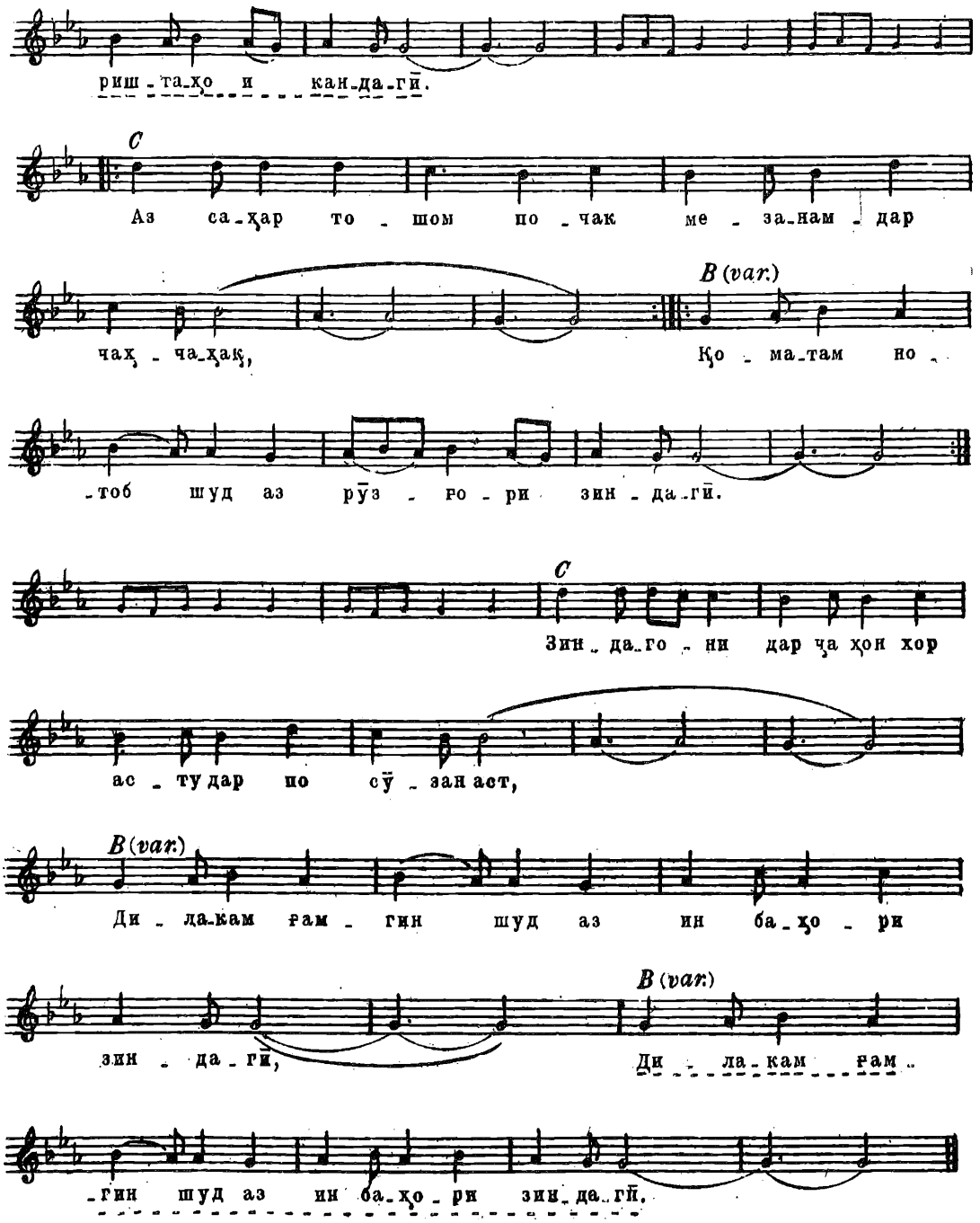
У таджиков в их трудовых песнях получают развитие мотивы социального протеста, а также лирическая, дидактическая, сатирическая и другая тематика. Так, в женской песне «Ашулáи бофандагú» — «Песня ткачихи» в глубоко выразительных образах характеризуется положение таджикской женщины в дореволюционном быту:

2

АШУЛАИ БОФАНДАГИ
ПЕСНЯ ТКАЧИХИ

Из материалов Республиканского Дома народного творчества Таджикской ССР





Кровь моего сердца свернулась от стука ткацкого станка,
Глаза мои полны слез из-за оборванных ниток.
От зари до зари я стучу ногой по ямке, в которой стоит станок,
Ноет мое тело от жизненных забот.
Я живу на свете, как будто хожу по колючкам и по иголкам,
Мое сердце печально в весну моей жизни.

Обрядовые песни таджиков могут быть разделены на: а) производственные и б) семейные.

Производственные—это песни земледельческого обрядового годового круга, чаще всего праздничные, а также заклинания сил природы, как, например, призывы дождя во время засухи, очищение огнем (прыгание через костер) или водою (купанье), лечебные обряды. Наиболее широко праздновались у таджиков обряды зазывания весны — гульгардони́ и нового года — ноуру́за, отмечавшегося также весной.

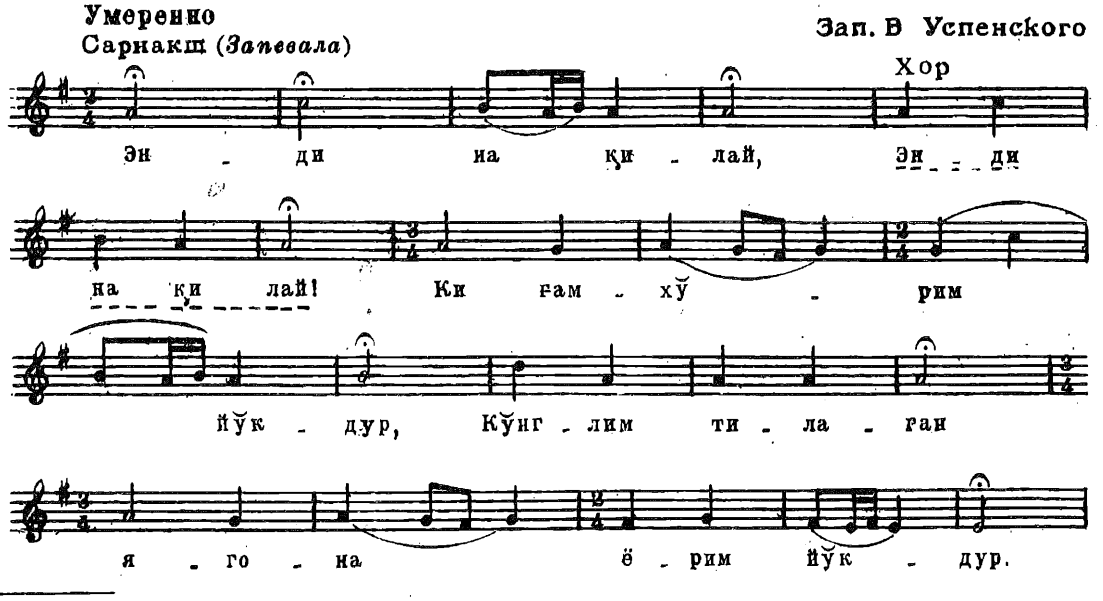
Обряд зазывания весны заключался в следующем: группы юношей с огромными букетами ранних цветов—подснежников, ирисов, тюльпанов—обходили дома жителей кишлаков и пели в сопровождении на бубне и дутаре поздравительные песни колядного характера. День празднования этого обряда заканчивался обычно ба́змом — вечером с угощением и выступлениями певцов, музыкантов, танцоров, масхарабазов — народных комедиантов и шутников.

Празднование ноуруза приурочивалось ко дню весеннего равноденствия и следовало за обрядом зазывания весны. Оно состояло из большого народного гулянья — саи́ля, организовывавшегося в окрестностях кишлака. Во время этого гулянья устраивалось общественное угощение, для которого заранее собирались продукты с каждого дома выбранными почетными распорядителями. После выступления певцов, танцоров и музыкантов происходили различные народные игры и развлечения — борьба, качание на качелях, катанье и битье яиц, а также гадание по различным приметам о будущем урожае.

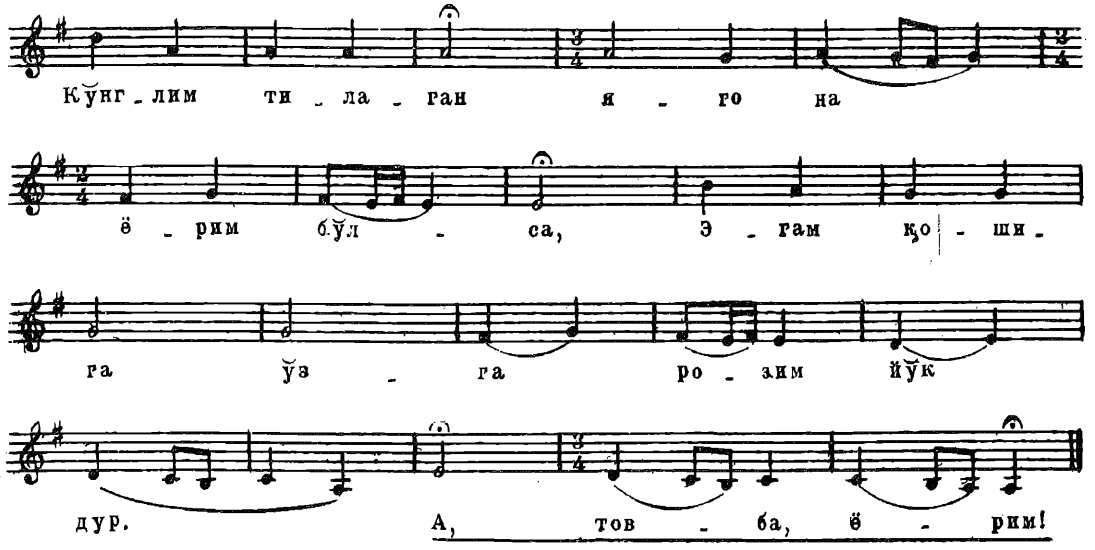
Характерные черты древних весенних таджикских обрядов сохранялись до недавнего времени в «празднике тюльпанов (лола́)», описанном Е. Пещеровой[1]. В первый день этого праздника устраивалось многолюдное гулянье — саиль — вокруг огромных деревьев, ветви которых обвязывались пучками тюльпанов. Исполнялись хоровые и танцевальные песни в сопровождении музыкальных инструментов; организовывались факельные шествия. Основную роль при этом играл мужской хор с запевалой — «сарна́кшем». Главная из обрядовых песен «Накш-и кало́н» — «Большой накш (напев)» является суровым по складу гимном (текст его записи узбекский):

3

НАКШ-И КАЛОН
БОЛЬШОЙ НАКШ



[1] Е. Пещерова. Праздник тюльпанов (лола) в селении Исфара Кокандского уезда. Юбилейный сборник «В. В. Бартольду». Ташкент, 1927.



Как теперь мне быть,
Что у меня нет друга,
Нет желанного, любимого.

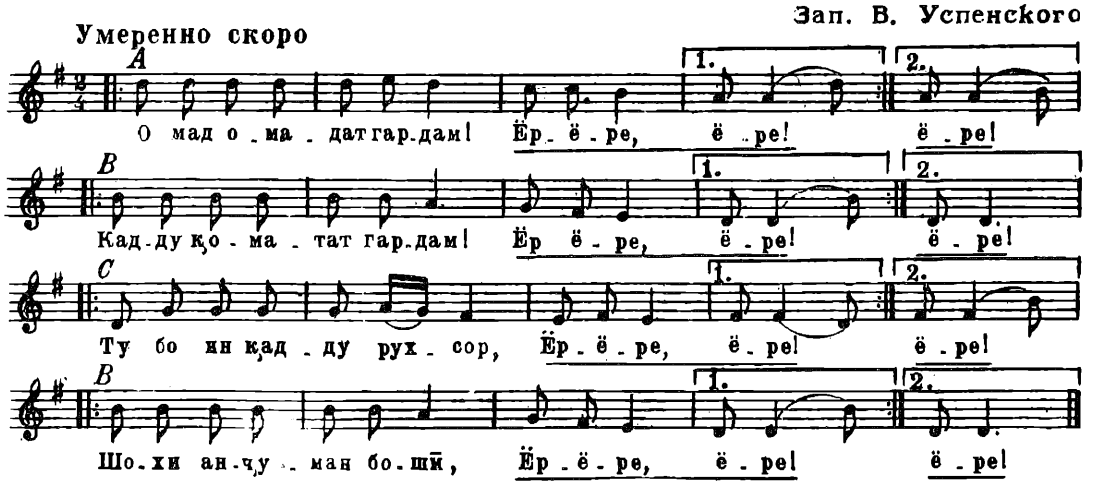
Когда я буду с любимым,
У меня перед творцом не будет других желаний.
Ах, я грешник, мой друг!

Наряду с обрядовыми исполнялись и свадебные песни, как «Накш-и хурд» — «Малый накш»:

4

НАКШИ ХУРД
МАЛЫЙ НАКШ

Зап. В. Успенского



Да покружусь я вокруг тебя, когда ты придешь,
Да покружусь я вокруг твоего стана.
При твоем росте и при твоем лице
Ты будешь властителем собрания.

Второй день праздника был посвящен обрядам поминовения умерших, которые совершались на «маза́рах» — кладбищах с участием танцоров и инструменталистов, а также очистительному обряду, связанному с купаньем в реке.

Зародившись в глубокой древности, все описанные обряды испытали на себе после распространения среди таджиков мусульманства сильное влияние ислама. Однако это не затемнило их первоначального значения и связей с жизнью и бытом.

К семейным обрядовым песням относятся, главным образом, свадебные, затем песни по случаю рождения ребенка, а также похоронные причитания.

Свадебный той (празднество, торжество) продолжался у таджиков от одного до нескольких дней. Так же справлялись и другие семейные праздники, среди которых особое значение имели торжества по случаю рождения сына. У бедняков обряды проходили более скромно, хотя и были связаны с тяжелыми расходами для семьи. На богатые свадьбы и тои приглашались танцоры, певцы, музыканты, народные комедианты и исполнители эпических сказаний о Гуруглы (о них ниже). Эти развлечения предлагались гостям по вечерам и ночью, днем же к ним добавлялись спортивные состязания и игры, как скачки-козлодрание, борьба, перетягивание, представления канатоходцев. Свадьбы справлялись обычно осенью после окончания полевых работ.

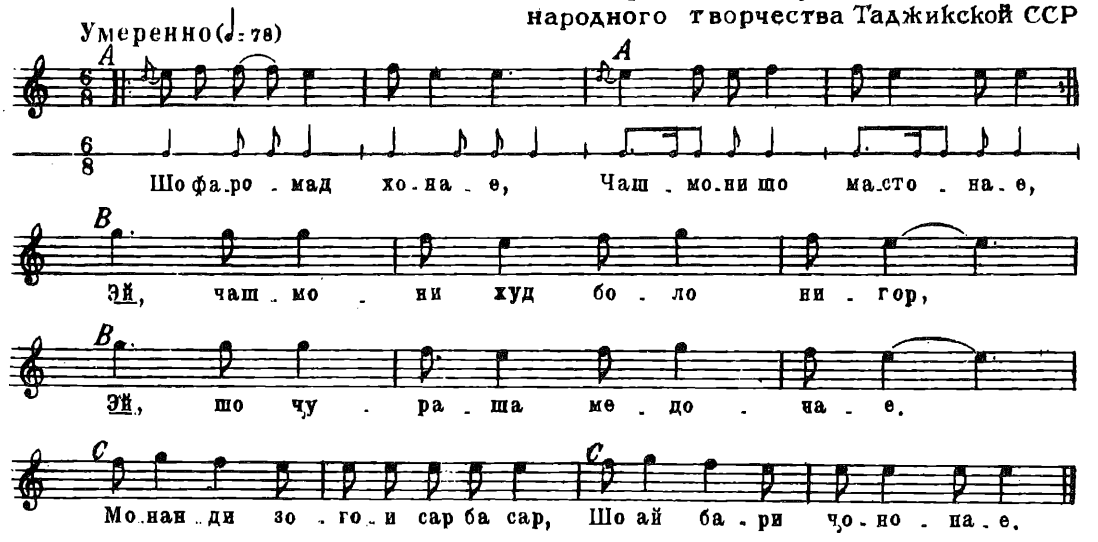
Образец свадебной древнего мелодического склада можно видеть в величальной жениху: «Шо фарома́д хонае́» — «Жених пришел в дом»:

5

ШО ФАРОМОД ХОНАЕ

ЖЕНИХ ПРИШЕЛ В ДОМ

Из материалов Республиканского Дома народного творчества Таджикской ССР



Жених пришел в дом
С глазами, опьяненными любовью.
Подняв свои глаза,
Он узнал свою любимую
И, подобно во́рону,
Он над ней закружился.

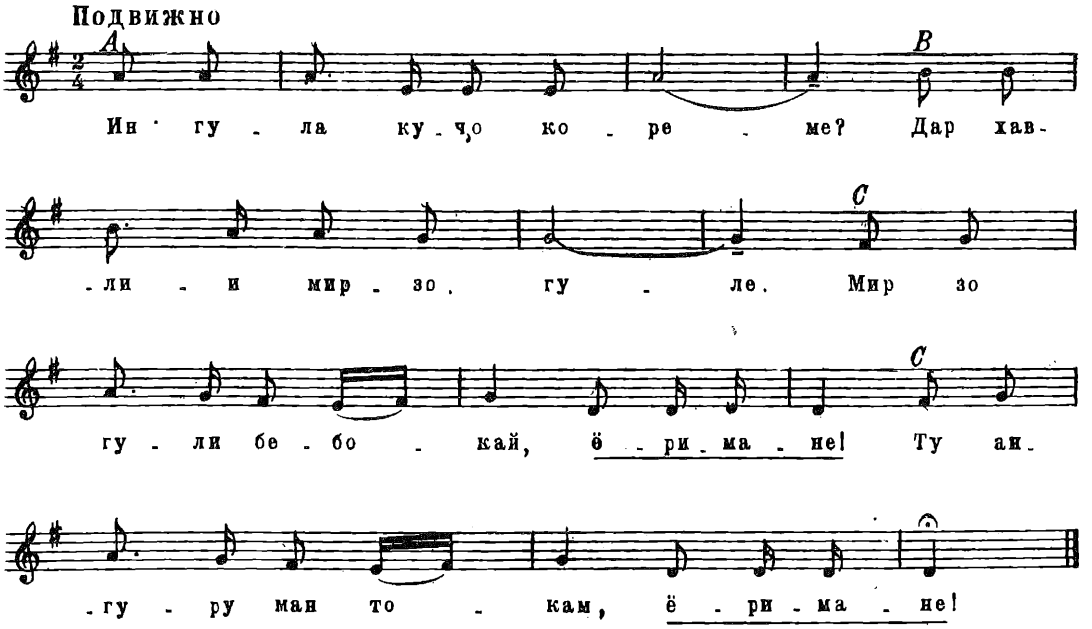
Другим примером свадебной, также величальной песни может служить «Накш» с характерным мелодическим и ритмическим складом:

6

НАКШ

НАКШ

Зап. Э. Шахиди



Где поставим эту розу [невесту]?
Во дворе князя [жениха], который сам как роза.
Наш жених — красавец.
Невеста — виноградная кисть, а жених — лоза.

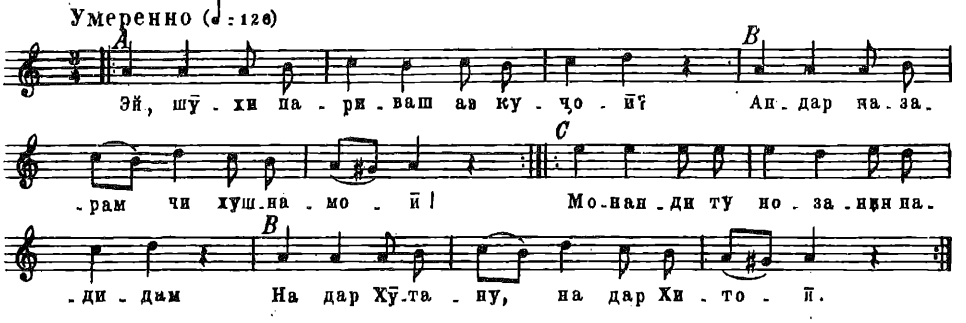
И трудовые, и обрядовые песни таджиков принадлежат к наиболее ранним видам народного творчества, и в музыкально-стилистическом отношении от них ведут происхождение все позднейшие и более развитые виды.

Широко представлена у таджиков, как и у других народов, группа бытовых песен, включающая обширный и богатый по содержанию жанр лирических песен. Распевная мелодика последних тесно связана с ритмикой их стихотворного текста, отличающейся большой разработанностью, и четко воспроизводит ее. Три приведенные ниже образца лирических песен построены на различной ритмической стиховой основе при поступенном движении мелодики. Все они относятся к виду любовных песен. Это: «Эй, шухи́ пари́» — «О, шалунья пери», «Хай, ёри́ джон» — «О, моя дорогая» и «Хокистари диль» — «Испепеленное сердце». Анализ их строения будет дан позже.

7

ЭЙ, ШУХИ ПАРИ
О, ШАЛУНЬЯ ПЕРИ

„Мелодии Памира“,
стр. 102



Эй, шӯхи париваш аз куҷой,
Андар назарам чи хушнамой.

О, шалунья пери, ты откуда?
Какая ты ненаглядная.

Монанди ту нозанин надидам,
На дар Хӯтану, на дар Хитой.

Я не видел подобной красоты
Ни в Хотане, ни в Китае.

Ошуфта ду зулфи суноули ту,
Шамшодқадию дилрабой.

Чаруют два твои локона,
Привлекателен твой стан, как тополь.

Дандон чу дурост, даҳон чу писта,
Ширин қади ту, зи сар то пой.

Зубы твои — жемчуга, губки - фисташки,
Ты привлекательна с ног до головы.

Айбе ба ту, эй санам надидам,
Айби ту ҳамин ки бевафой.

Не вижу в тебе, милая, никакого недостатка,
Лишь один недостаток у тебя — непостоянство.

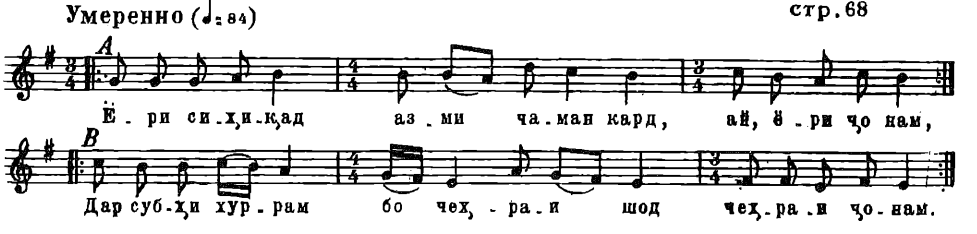
Мехонд Зухури ин газалро,
Бо ҷамъи рафику ошной.

Зухур сочинил эту газелу,
Ты нравишься всем его друзьям.

8

ХАИ, ЁРИ ҶОН
О, МОЯ ДОРОГАЯ

„Мелодии Памира“,
стр. 68



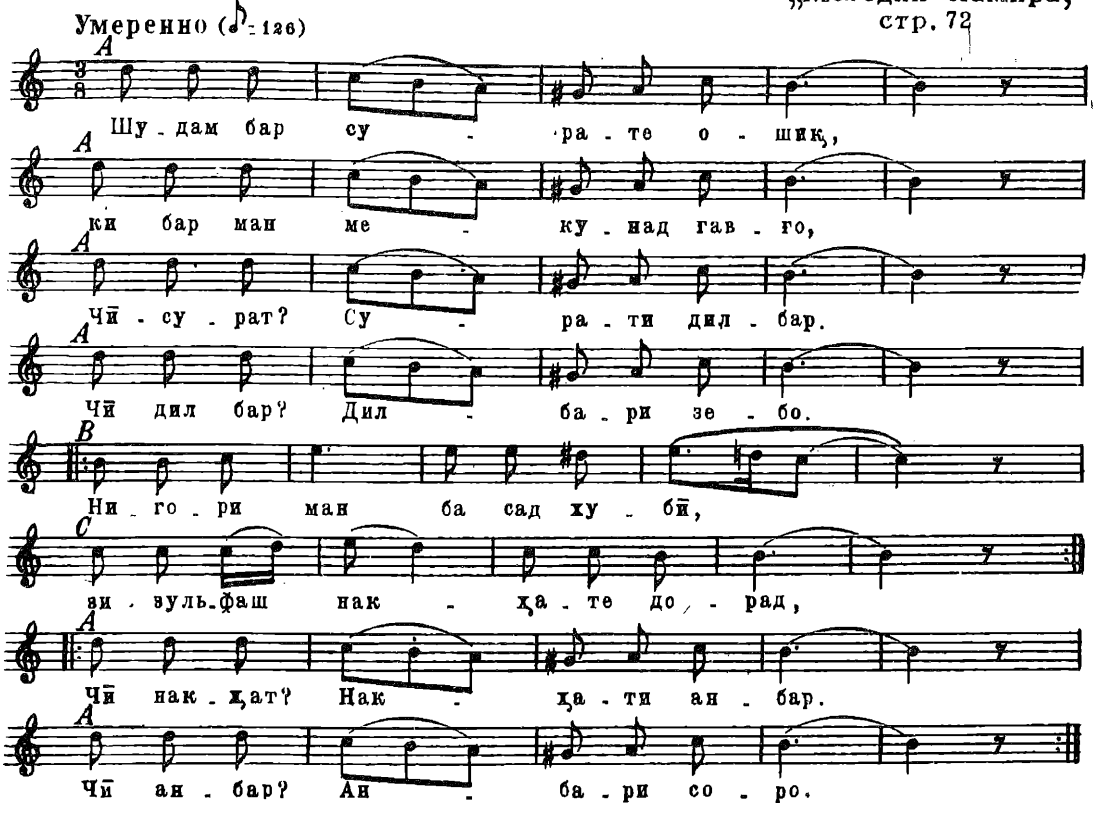
Моя дорогая, стройная, пришла погулять в сад
Рано утром, в спокойную пору, со спокойной улыбкой.

6

ХОКИСТАРИ ДИЛ

ИСПЕПЕЛЕННОЕ СЕРДЦЕ

„Мелодии Памира,“ стр. 72



Я влюбился в одну красавицу, которая меня мучает.
Что это за красавица! Что это за милая!

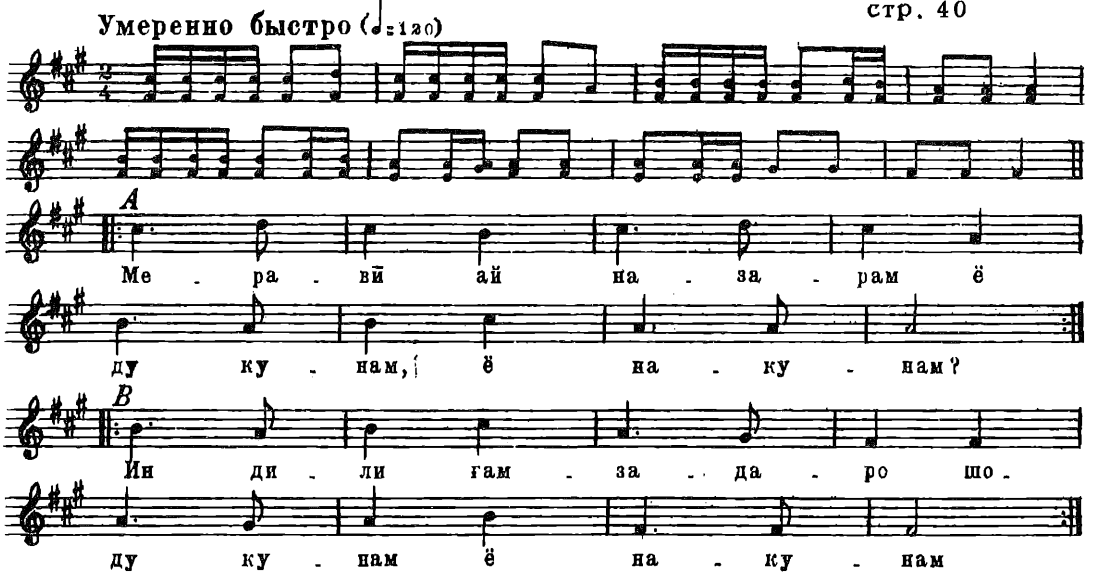
У ней сотни прелестей. Посмотрите на ее локоны.
Что за локоны! Что за аромат красоты!

Образное содержание текстов песен насыщено характерными для дореволюционной таджикской поэзии сравнениями и эпитетами. Некоторые из этих образов стали постоянными, переходящими из одного произведения в другое в неизменном виде; таковы: «локоны», «родинка», «талия», «цветник», «тюльпан», «роза», «соловей», «мотылек, кружащийся вокруг огня» и другие. Они же употребительны и в произведениях профессиональной поэзии.

Интересно отметить, что в Таджикистане, как и в Закавказье, распространен напев, использованный Глинкой для «Персидского хора» в опере «Руслан и Людмила». Одним из его вариантов является мелодия таджикской лирической любовной песни «Меравӣ ай назарам»— «Скрылась с глаз моих»:

МЕРАВИ АЙ НАЗАРАМ
СКРЫЛАСЬ С ГЛАЗ МОИХ

„Музыка таджиков“, стр. 40



Она скрылась из моих глаз. Вспоминать ее или нет?
Мое печальное сердце радовать или нет?

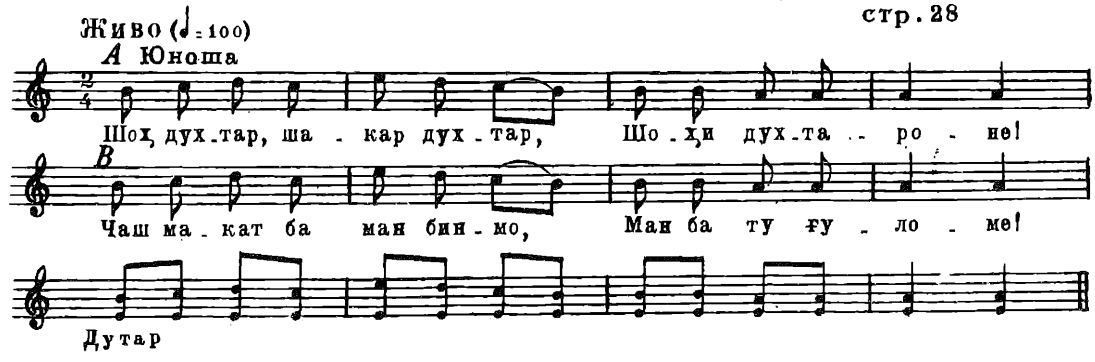
Другие варианты его записаны в 80-е годы прошлого века Эйхгорном (о чем будет сказано в разделе «Музыкальная культура Узбекистана»).

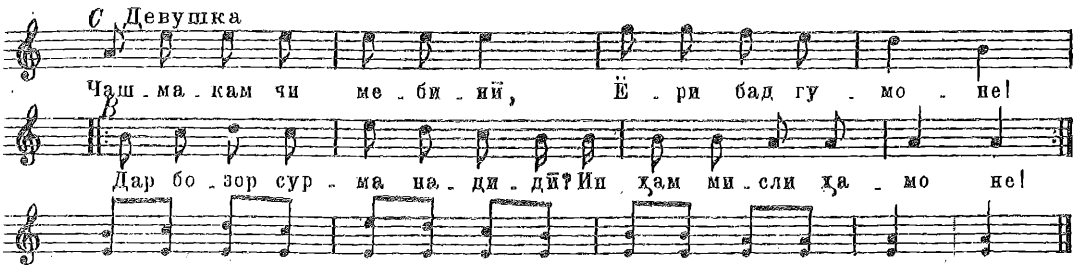
Среди лирических песен особое распространение имеют лапáры—песни-диалоги между двумя лицами, чаще всего между юношей и девушкой. Они отличаются непосредственностью чувства и жизненностью образного содержания, хотя иногда в их текстах встречаются «книжные» сравнения и обороты, что можно видеть, например, в нижеприводимом лапаре, где юноша называет свою милую — «царицей», а себя — ее «рабом», пользуясь в этом случае образами, сохранившимися от феодальной эпохи:

11

ШОХ ДУХТАР
ЦАРИЦА-ДЕВУШКА

„Музыка таджиков,“ стр. 28





Юноша:
Шох, духтар, шакар духтар,
Шоҳи духтароне!
Чашмакат ба ман бинмо,
Ман ба ту ғуломе!

Девушка:
Чашмакам чи мебинӣ,
Ёри бад гумоне!
Дар бозор сурма надидӣ?
Ин ҳам мисли ҳамоне!

Юноша:
Шох, духтар, шакар духтар,
Шоҳи духтароне!
Дандунта ба ман бинмо,
Ман ба ту ғуломе!

Девушка:
Дандунма чи мебинӣ,
Ёри бад гумоне!
Дар капон биринҷ надидӣ?
Ин ҳам мисли ҳамоне!

Юноша:
Шох, духтар, шакар духтар,
Шоҳи духтароне!
Гарданта ба ман бинмо,
Ман ба ту ғуломе!

Девушка:
Гарданма чи мебинӣ,
Ёри бад гумоне!
Ҳар ҷо карчуғай надидӣ?
Ин ҳам мисли ҳамоне!

Юноша:
Царица-девушка, сахарная девушка,
Царица девушек!
Покажи мне твои глазки
И я-твой раб!

Девушка:
Зачем смотреть на мои глазки,
О, вероломный друг!
Сурьму на базаре вы видели?
Они похожи на нее.

Юноша:
Царица-девушка, сахарная девушка,
Царица девушек!
Покажи мне твои зубки
И я-твой раб!

Девушка:
Зачем смотреть на мои зубки
О, вероломный друг!
Рис на базаре вы видели?
Он похож на них.

Юноша:
Царица-девушка, сахарная девушка,
Царица девушек!
Покажи мне твою шейку
И я-твой раб!

Девушка:
Зачем смотреть на мою шейку
О, вероломный друг!
Шею сокола вы видели?
Она похожа на нее.

Таджикские лапары складываются простым народным стихом и короткими стихотворными строчками. Текст их часто импровизируется. Кроме лапаров лирического содержания, существуют также лапары шуточные, сатирические вплоть до резко обличительных, что свидетельствует о тесной связи этого песенного жанра с народной жизнью. Исполнение обычно сопровождается танцевальными движениями.

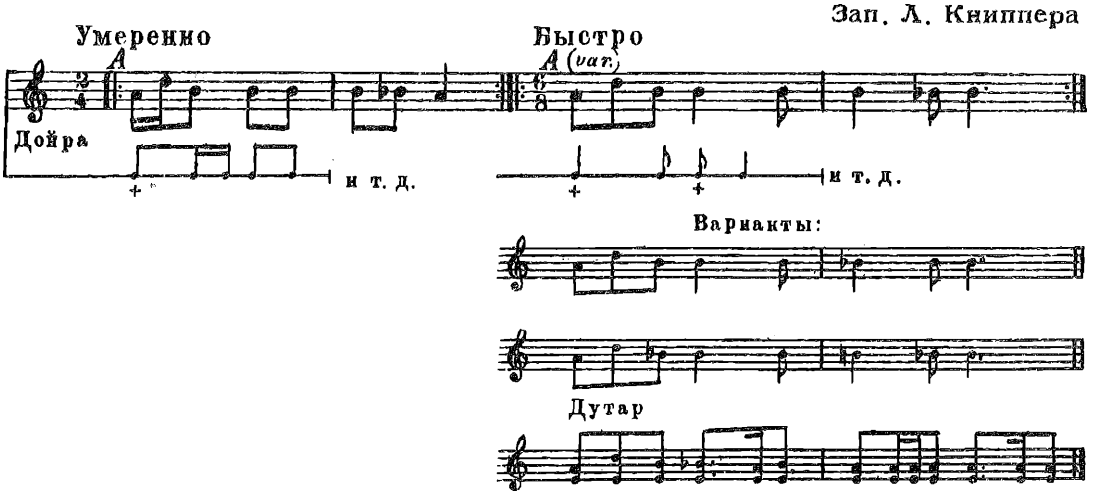
Танцевальное искусство в Таджикистане очень широко развито. Женские танцы имеют бытовой, производственный (изображение трудовых процессов) или обрядовый, а мужские, кроме того, еще и виртуозный, шуточно-юмористический или военный (пляски с саблями) характер. Танцы сопровождаются ритмическими ударами в ладони, сольной игрой на дойре (бубне), хоровым исполнением зрителями танцевальных песен или ансамблем народных инструментов.

Таджикские народные танцевальные напевы обычно состоят из многократного повторения короткого мотива, сначала в двухдольном, а затем в трехдольном ритме, как это можно видеть в следующих горных мелодиях:

12

ПЛЯСОВАЯ

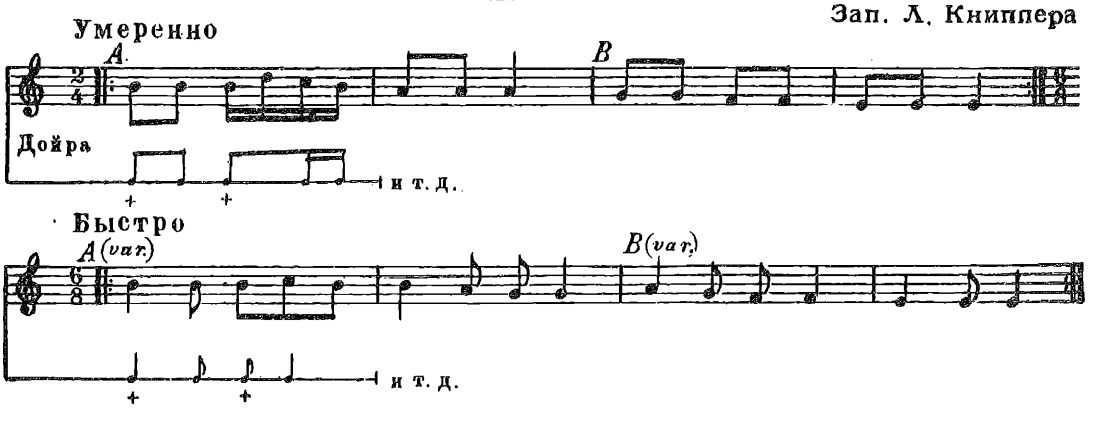
Зап. Л. Книппера



13

ПЛЯСОВАЯ

Зап. Л. Книппера



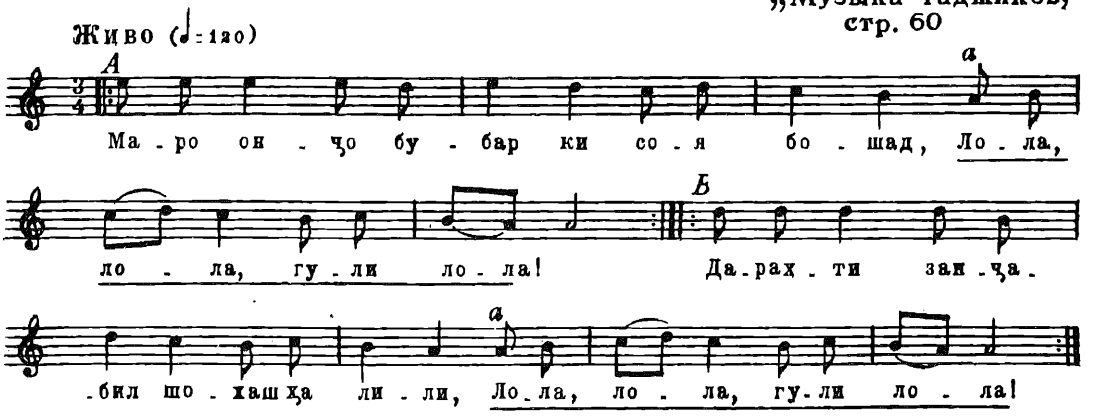
Возникающая в таджикских танцевальных мелодиях трансформация ритма — трехдольного из двухдольного — имеет важное значение для развития музыкальной ритмики ряда восточных народов, включая и народы Закавказья, особенно азербайджанцев и армян.

Среди песен социального протеста у таджиков особенно распространен жанр гариби́ или «чужбинной песни», являющийся разновидностью песен бедняков и батраков, принужденных из-за тяжелой нужды покидать родные места и уходить на заработки. Поэтический мотив «чужбины» вплетен в содержание приводимой ниже лирической песни «Гули́ лола́» — «Цветок тюльпана», получившей свое заглавие от ее припева:

14

ГУЛИ ЛОЛА
ЦВЕТОК ТЮЛЬПАНА

„Музыка таджиков," стр. 60



Маро ончо бубар ки соя бошад.
Дарахти занчабил тоза бошад.

Дарахти занчабил шохаш халили,
Хама дар ватану ман дар ғариби.

Илохи бишканад шохи халили,
Илохи гум шавад номи ғариби.

Ведите меня туда, где есть тень,
Где есть молодое имбирное дерево.

Дерево имбиря с тёмнокрасными ветвями,
Все на родине, а я один на чужбине.

Дай бог, чтобы сломалась тёмнокрасная ветка,
Дай бог, чтобы исчезло слово чужбина.

Мелодика таджикской песни

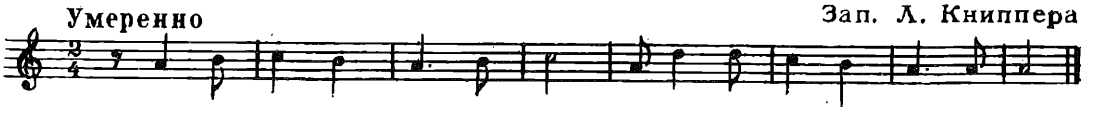
В таджикской песне мы видим два типа мелодического движения: а) нисходящий, часто после скачка, очерчивающего диапазон мелодии, б) восходященисходящий. В обоих случаях основой мелодического движения является поступенность ходов голоса в сочетании с колебательностью.

Оба типа мелодии встречаются в таджикских песнях как раздельно, что наблюдается в напевах простого строения, так и в сочетании друг с другом, что характерно для песен более сложной структуры.

Образцы мелодий нисходящего движения можно видеть в ранее уже приведенных песнях: «Цветок тюльпана» (№ 14), «Скрылась с глаз моих» (№ 10) и других. Нисходящее движение с начальным скачком, определяющим основной диапазон мелодии, имеется в «Плясовой» (№ 12).

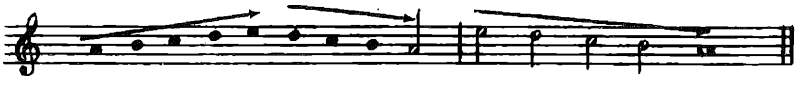
Простым, но типичным примером мелодии, состоящей из подъема и последующего спада, может служить начало горного танцевального напева:

15



Сочетание обоих типов мелодического движения происходит следующим образом: первая половина песни сочиняется в восходяще-нисходящем движении, вторая же, начинающаяся обычно с наиболее высокого тона, достигнутого в первой половине песни (этим тоном чаще всего бывает квинта лада), — в нисходящем движении. Возникающая при этом смена мелодических линий может быть выражена в такой схеме:

16



Образцы подобного строения таджикских мелодий можно видеть в песне «О моя дорогая» (№ 7) и в лирическом диалоге между юношей и девушкой «Шах духтар» (№ 11).

Интересно отметить, что тот же принцип смены движения ясно выступает в свадебной песне «Жених пришел в дом» (№ 5) с ее узким терцовым диапазоном.

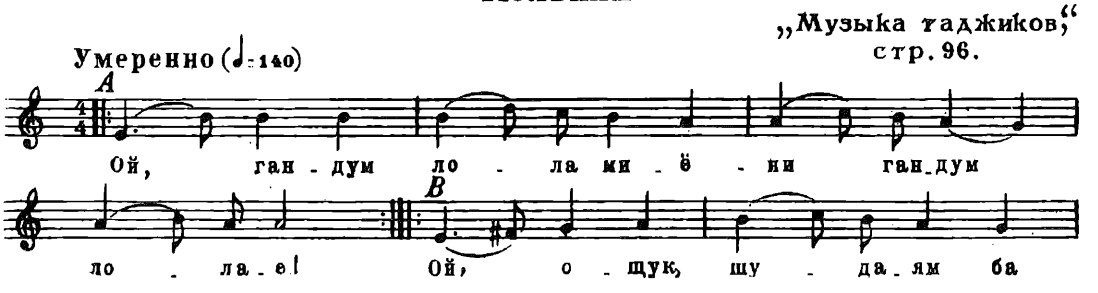
При описанном строении таджикских напевов мелодическая кульминация приходится в них на начало второй части двухчастной куплетной формы, чаще всего типа:

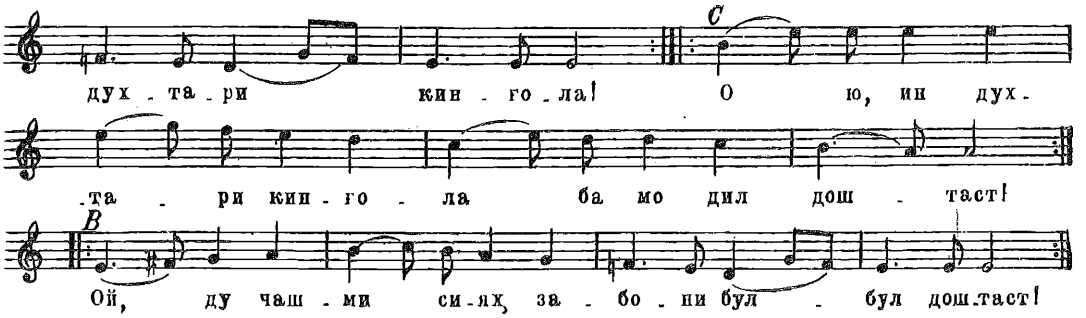
ABCB,

т. е. на отдел *C*, обозначаемый у таджиков специальным термином «а́удж» — «подъем». В качестве типичного примера ауджа можно привести лирическую песню «Лола́» — «Тюльпан» (такты 9—12), отличающуюся четкостью строения мелодии и формы:

17

ЛОЛА
ТЮЛЬПАН





Ой, гандум лола, миёни гандум лолае!
Ой, ошук, шудаям ба духтари кинғола!
Ою, ин духтари кинғола ба мо дил дошташт!
Ой, ду чашми сиях, забони булбул дошташт!

Ой, ин кӯтали рӯ ба рӯ бароем холӣ!
Ою, сесад ғазалу байта бигӯем холӣ!
Ою, мардум гӯянд ика чува менолӣ!
Ою, ёрум рафтай канорум мондай ҳолӣ!

Ой, ин чормағзи чор гӯшаи лаъли гандум!
Ою, эй ҷурай ҷон холи лабота гардум!
Ой, айби падарум набоша шарми мардум!
Ою, медонистум гирди сарут мегаштум!

Ой, красный тюльпан, среди пшеницы тюльпан!
Ой, я влюблён в красавицу девушку!
Ой, эта девушка расположена ко мне!
Ой, у ней чёрные глаза и соловьиный язык.

Ой, взойдём на две эти горы, смотрящие
друг на друга!
Ой, прочтём мы триста газелей и бейтов
[двустиший].
Ой, люди скажут: почему ты так плачешь!
Ой, ушла моя подруга, осиротели объятья!

Ой, этот четырехгранный орех, растущий
в пшенице!
Ой, как я очарована, мой милый, родинкой
на твоих губах!
Ой, если бы не боязнь отца и не стеснение
перед людьми!
Ой, знай, что я пожертвовала бы собою
за тебя!

Ладовая основа таджикской песни

В основе таджикской народной музыки лежит система диатонических ладов, общая с ладовыми образованиями многих других народов. В нее входят лады мажорного наклонения: миксолидийский, ионийский и минорного: эолийский, дорийский, фригийский.

Наряду с диатоникой значительное развитие получают и хроматизированные лады с переменными ступенями при сохранении одной и той же тоники. Хроматизации в таком случае подвергаются II, III, VI и VII ступени основного лада.

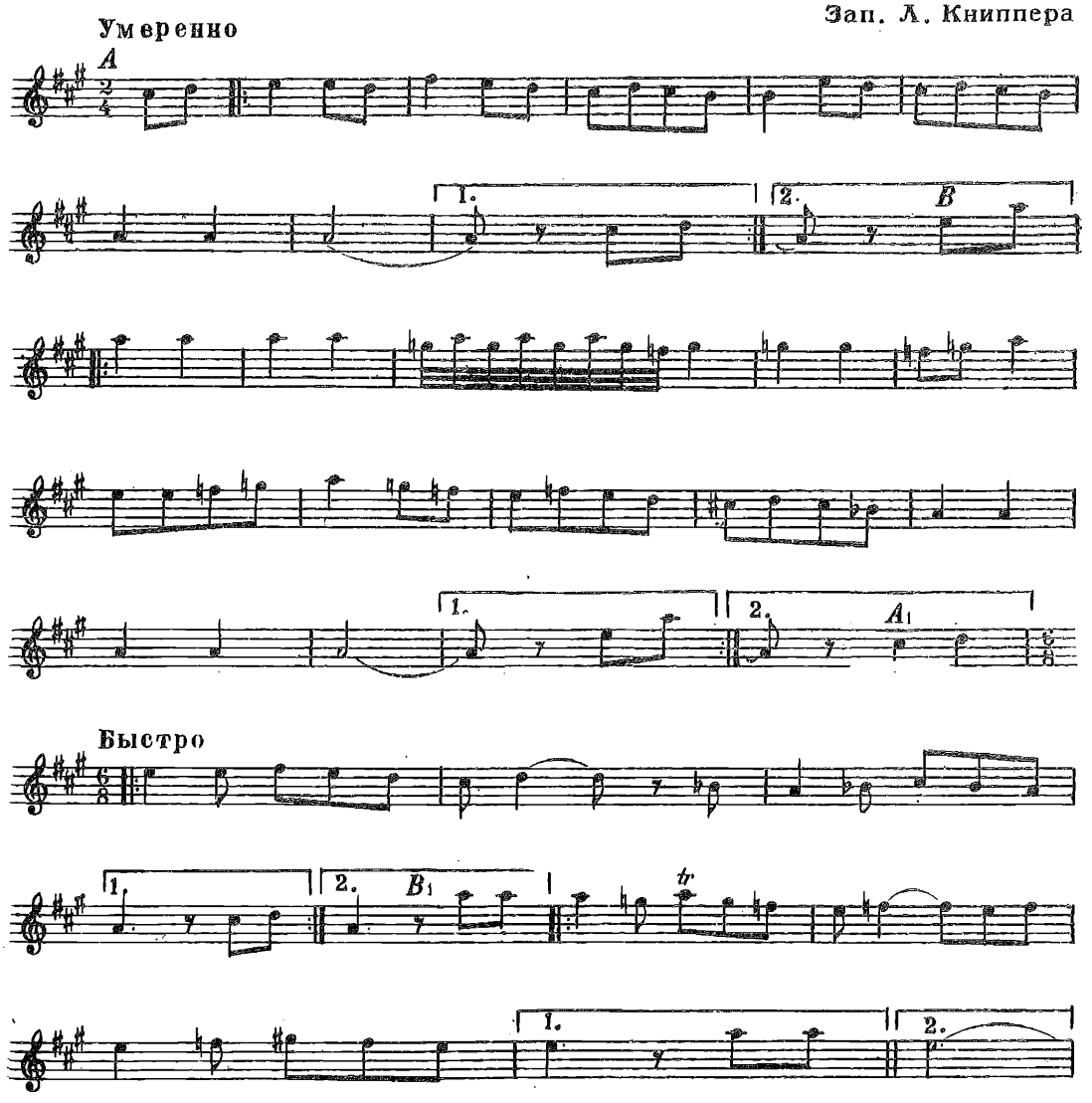
Процесс хроматизации в памирских мелодиях приводит к образованию лада с увеличенной секундой на II ступени, примером чему может служить песня «Дар диля́м» (№ 45).

Сложную картину применения ладов с увеличенными секундами на II и VI ступенях в чередовании с мажорным гексахордом мы видим в замечательной мелодии «Памирского танца», записанной Л. К. Книппером:

18

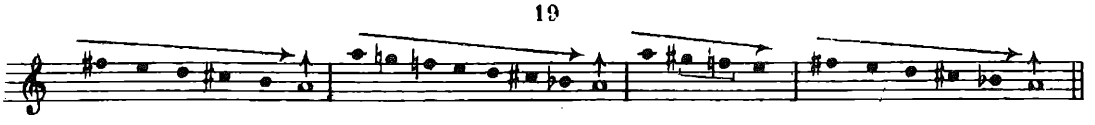
ПАМИРСКИЙ ТАНЕЦ

Зап. Л. Книппера



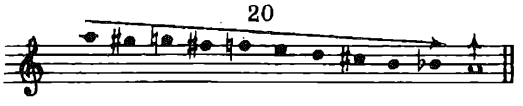
Имеющиеся в отдельных частях этого танца ладовые последовательности:

19



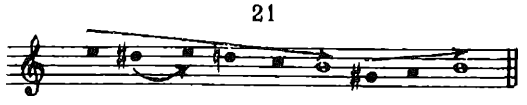
в общей сложности дают почти полный (без увеличенной кварты и малой терции) звукоряд хроматической гаммы:

20



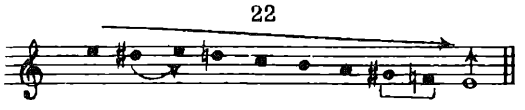
Интересный вид ладового образования представляет собой мелодия ранее приведенной песни «Испепеленное сердце» (№ 9), как это видно из ее ладовой схемы:

21



Здесь в качестве своеобразного производного лада используется верхний диапазон полного октавного лада следующего сложного интервального строения (с увеличенной секундой на II ступени):

22

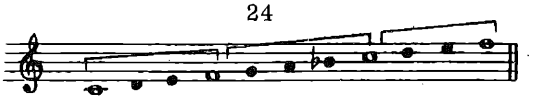


Ладовая основа шуточной ремесленной песни «От гончаров» (№ 1) может быть истолкована различно: как дорийский d-moll с кадансами на I и VI ступенях, эолийский a-moll с кадансами на IV и II ступенях или миксолидийский G-dur с кадансами на доминанте и терции. Последнее вернее, если учесть, что в таджикской музыке каданс на терции лада применяется иногда в качестве заключительного. Три вида мелодических отрезков этого лада, заключаемых кадансами, даны в следующем примере:

23

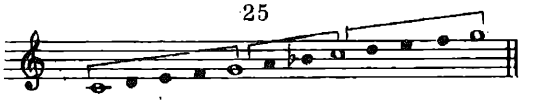
Широкообъемные лады таджикской песни образуются путем объединения квартовых и квинтовых регистров (тетрахордов и пентахордов сходного и различного интервального строения) с опорными тонами на кварте и октаве, что видно на следующих примерах:

24



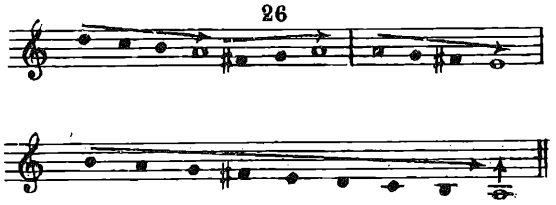
или:

25



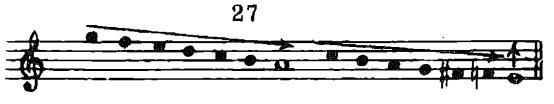
Лад песни «Большой накш» (№ 3) — дорийский на протяжении всего звукоряда — по своей структуре относится ко второму из только что описанных видов:

26



Что же касается лада лирической песни «Тюльпан» (№ 17), то, принадлежа к первому виду широкообъемных ладовых образований с квартовым соотношением его регистров, он представляет собою одновременно случай ладовой модуляции из эолийского e-moll в эолийский же a-moll, что ведет к хроматизации общего звукоряда этих ладов (наличие в нем тонов *фа-диез* и *фа-бекар*). Кроме того, эолийский e-moll является хроматизированным ладом и содержит в своих тонических каденсах понижение II ступени:

27



В таджикской музыке наблюдаются также случаи использования ладов пентатонной гаммы.

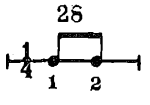
Все это свидетельствует о богатом развитии ладовой системы у таджиков, достигнутом ими за весьма длительный период существования их народной музыкальной культуры.

Ритмика таджикской народной песни

Не менее, чем ладовая сторона таджикской песни, богата и ее музыкальная ритмика, возникающая на основе широкого развития стиховой ритмики.

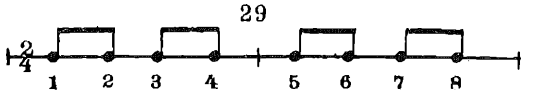
В основе ритмики таджикской народной песни лежит 2-сложная хореическая стопа. Эта ритмическая ячейка в теории таджикской музыки носит название «зáрби кадúм», что значит «древний ритм»:

28



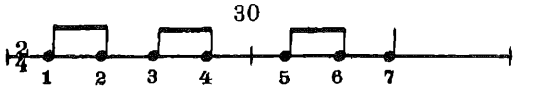
Наиболее употребительными в таджикской песне являются: а) ритмика 8-сложной четырехстопной хореической строчки:

29



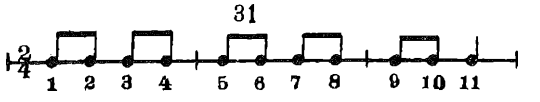
ее усеченного вида—7-сложной строчки:

30



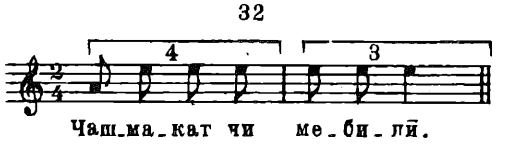
а также б) продление 8-сложной строчки до шестистопной 11-сложной:

31



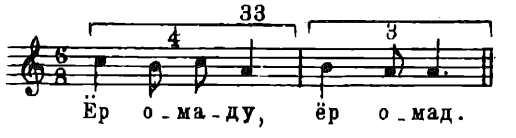
8- и 7-сложная хореические строчки обычно декламируются в двухдольном размере:

32



Но весьма часто они получают свое мелодико-ритмическое выражение и в трехдольном размере:

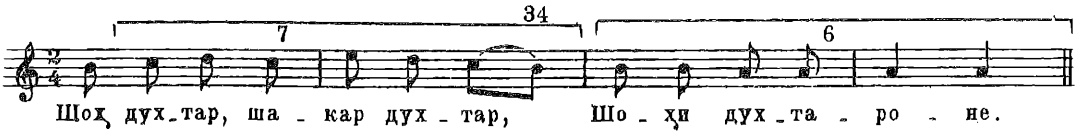
33



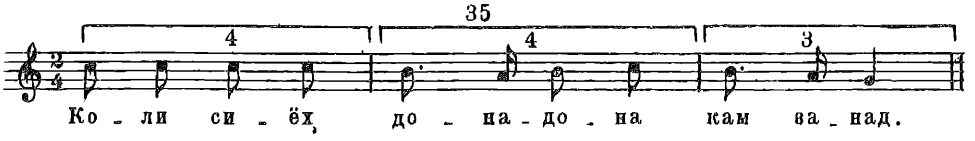
Ранее (см. песни, приведенные под №№ 12 и 13) были уже даны примеры возникновения трехдольного ритма из двухдольного в образцах таджикской горной танцевальной мелодии.

8- и 7-сложная хореические стихотворные строчки часто чередуются друг с другом.

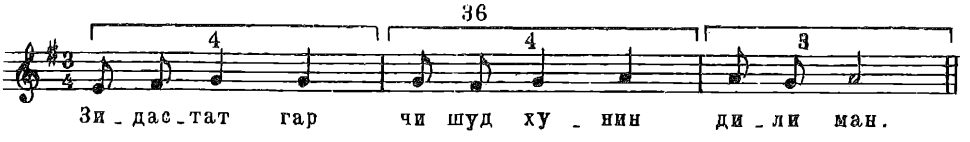
Встречаются и другие виды чередования строчек, как, например, 7- и 6-сложной в следующем ритме:



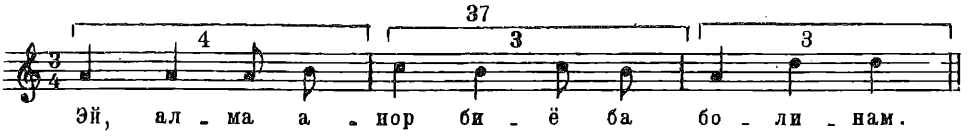
Широко используется в таджикской песне 11-сложная стихотворная строчка хореического строения, от которой произошли различные мелодико-ритмические образования. Основным из них является ровная декламация (иногда усложняемая введением пунктирного ритма) слогов этой строчки с затяжкой последнего слога:



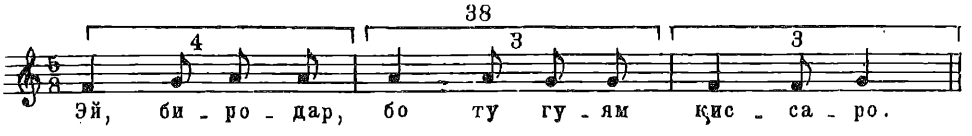
Ритмическую модификацию этого вида декламации дает или двойное расширение каждой четной стопы в этой строчке:



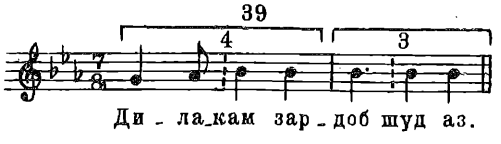
или же — каждой нечетной ее стопы:



Затяжка одного из слогов в каждой паре хореических стоп дает происхождение пятидольному размеру:



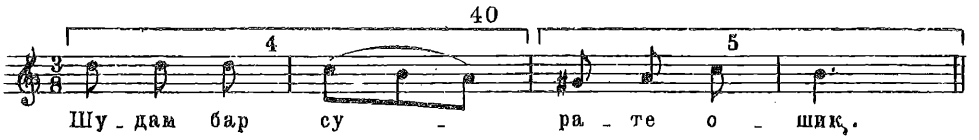
Особенно типичен для таджикской ритмики семидольный размер следующего строения:



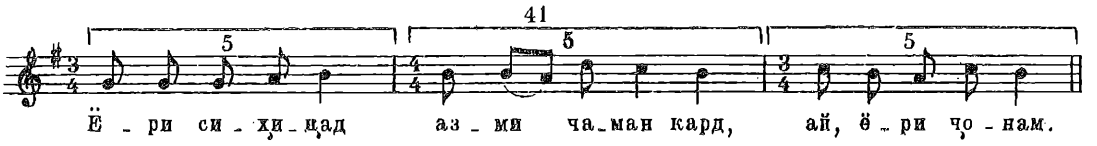
Описанные виды стихотворных строк и ритмических образований в таджикской народной песне, как уже было сказано, являются основными. Но они далеко не исчерпывают всего богатства ее стихотворной и музыкальной ритмики. Проникновение в народное музыкальное творчество текстов профессиональных поэтов привело, во-первых, к появлению в народной практике стоп многосложного строения (в 4 и 5 слогов) и, во-вторых, к образованию стихотворных строчек из стоп различного слогового строения, часто состоящих из большого количества слогов (до 15, 16-ти и более).

Вот несколько примеров таких стихотворных строк.

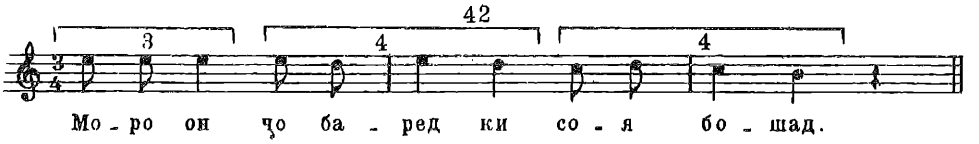
Пример 8-сложной строчки из двух 4-сложных стоп с сильной долей на четвертом слоге:



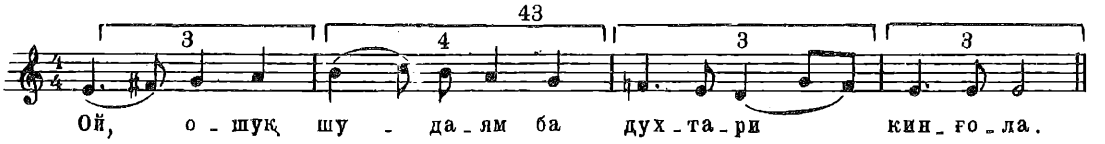
15-сложная строка из трех 5-сложных стоп с сильной долей на пятом слоге каждой стопы:



11-сложная строка, складывающаяся из трех слоговых групп в 3+4+4 слога:



И 13-сложная строка из четырех слоговых групп в 3+4+3+3 слога:



Как видно из всех приведенных примеров, ритмическое строение стиха получает четкое отражение в ритмике мелодического рисунка песен. Большое усложнение в ритмику таджикских мелодий вносит частое применение синкоп, что особенно характерно для произведений профессионального склада.

Стихотворная строфа в таджикской народной песне

Основными видами текстовой стихотворной строфы в таджикской народной песне являются четверостишия: а) рубой или чорбайт — с рифмовкой строк по принципу: *аааба* и б) тарона — с однородной рифмовкой всех строк: *аааа*. Оба вида четверостиший чаще всего складываются из 8-, 7- и 11-сложных стихотворных строк хореической структуры.

Примером типичного склада рубой может служить следующее четверостишие с единой рифмой для первой, второй и четвертой строчек при оставлении третьей строчки без рифмы (№ 46):

Дидам ба мулки Хисор
Духтараки гул узор,
Ба рухаш аз ду тараф
Зулфи сиёх тобидор.

Или в русском переводе:

Я в Гиссаре среди скал
Розу-девушку видал,
Черный локон у виска
Кожу смуглую ласкал.

Четверостишия, как описанного, так и других видов, с иными типами рифмовки строк, являющиеся выражением законченной мысли, составляют основу куплетной формы.

Формы таджикской народной песни

В таджикской народной песне преобладающими являются: а) полустрофная двухчастная куплетная форма типа:

AB,

связанная с распевом двух строчек песенного текста (см. примеры №№ 8 и 10), а также б) полностроfная двухчастная куплетная форма типа:

ABCB,

в которой сочинены песни №№ 4, 7, 11, 44 и другие. А также формы некоторых иных типов, как:

ABCC

в песне «Накш» (№ 6), и форма:

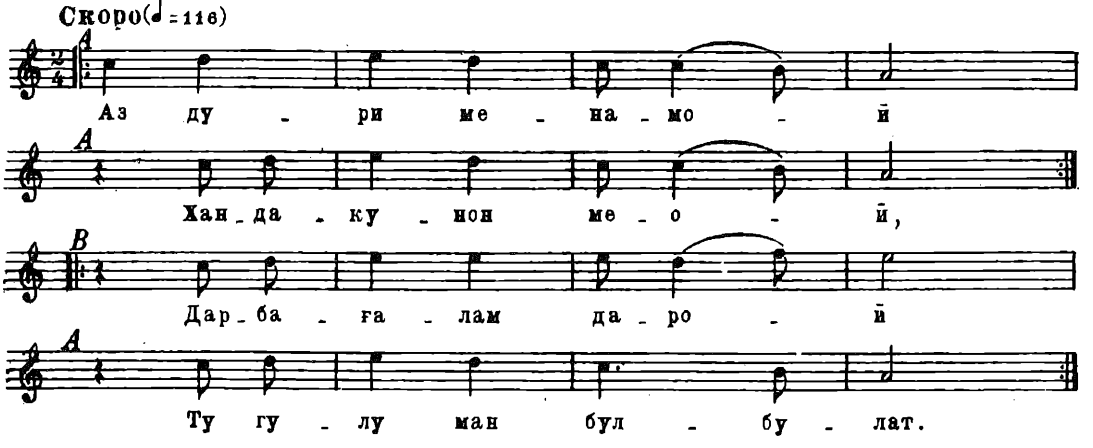
AABA,

являющаяся точным воспроизведением структуры четверостишия рубои: *ааба*. Примеры этой формы можно видеть в песнях: «Аз дур менамой» — «Издали показалась» и «Дар диля́м» — «В моем сердце»:

44

АЗ ДУР МЕНАМОЙ
ИЗДАЛИ ПОКАЗАЛАСЬ

„Мелодии Памира", стр. 110

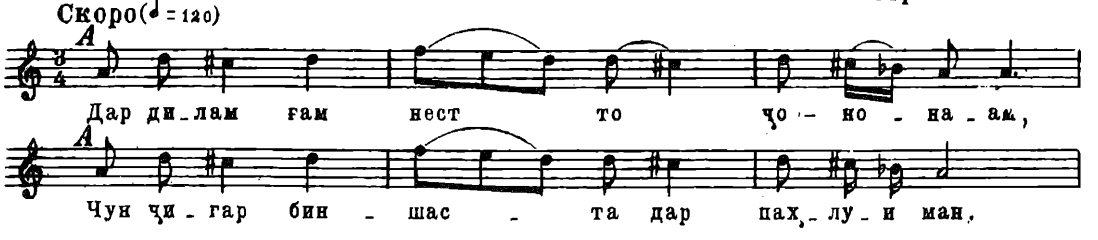


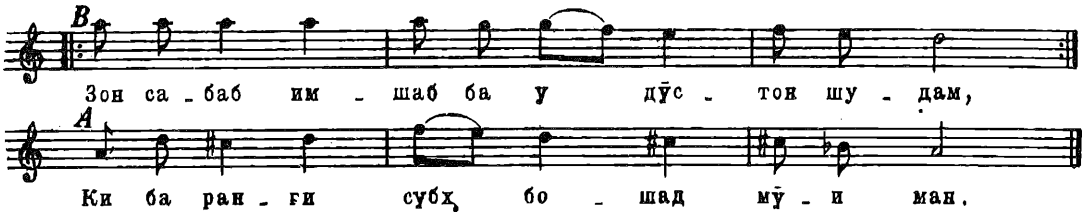
Издали показалась ты,
Идешь с улыбкой.
Иди в мои объятья,
Ты роза, а я твой соловей.

45

ДАР ДИЛАМ
В МОЕМ СЕРДЦЕ

„Мелодии Памира", стр 120

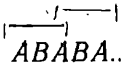




Ни у меня, ни у милой нет в сердце печали:
Она сидит рядом — родная, близкая.
Я в этот вечер стал ей другом
На всю жизнь, до седых волос.

В некоторых случаях эти формы усложнены включением в них припевов, расширяющих их строение, что можно видеть в песнях №№ 6, 14 и других. В шуточной ремесленной песне «От гончаров» (№ 1) припев, тесно связанный с основным содержанием, все время расширяется.

Оригинальным видом таджикской куплетной формы, применяемой также и узбеками, является цепная трехчастная форма. Начинается она с припева, повторяющегося затем после каждого куплета песни. Общая структура ее может быть изображена следующей схемой:



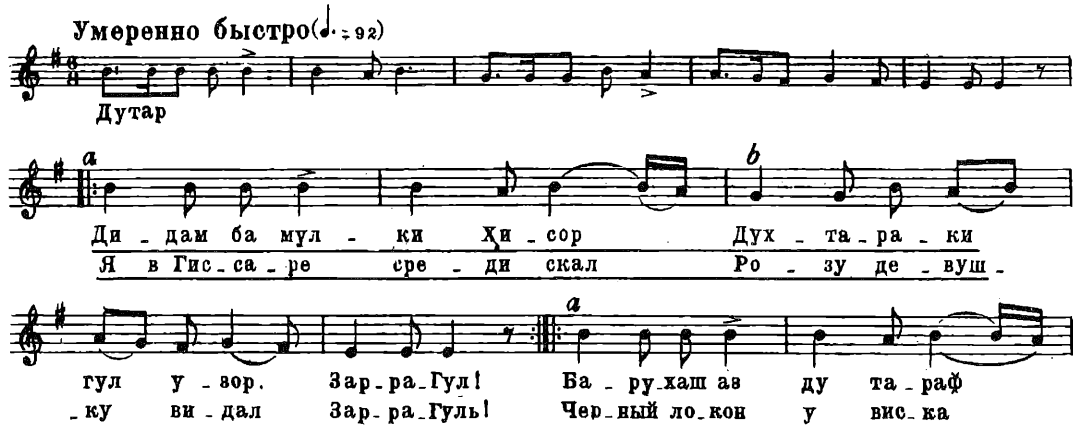
в которой каждое трехчастное звено, состоящее из припева *(A)*, куплета *(B)* и повтора припева *(A)*, накладывается своей третьей частью на первую часть последующего звена. Припев сочиняется обычно в нижнем (тоническом) регистре лада, а куплет—в квинтовом регистре, являясь как бы ауджем. Прекрасным примером описанной формы может служить популярная таджикская лирическая песня «Зарра-Гуль», получившая свое название от постоянного припева, являющегося именем таджикской девушки.

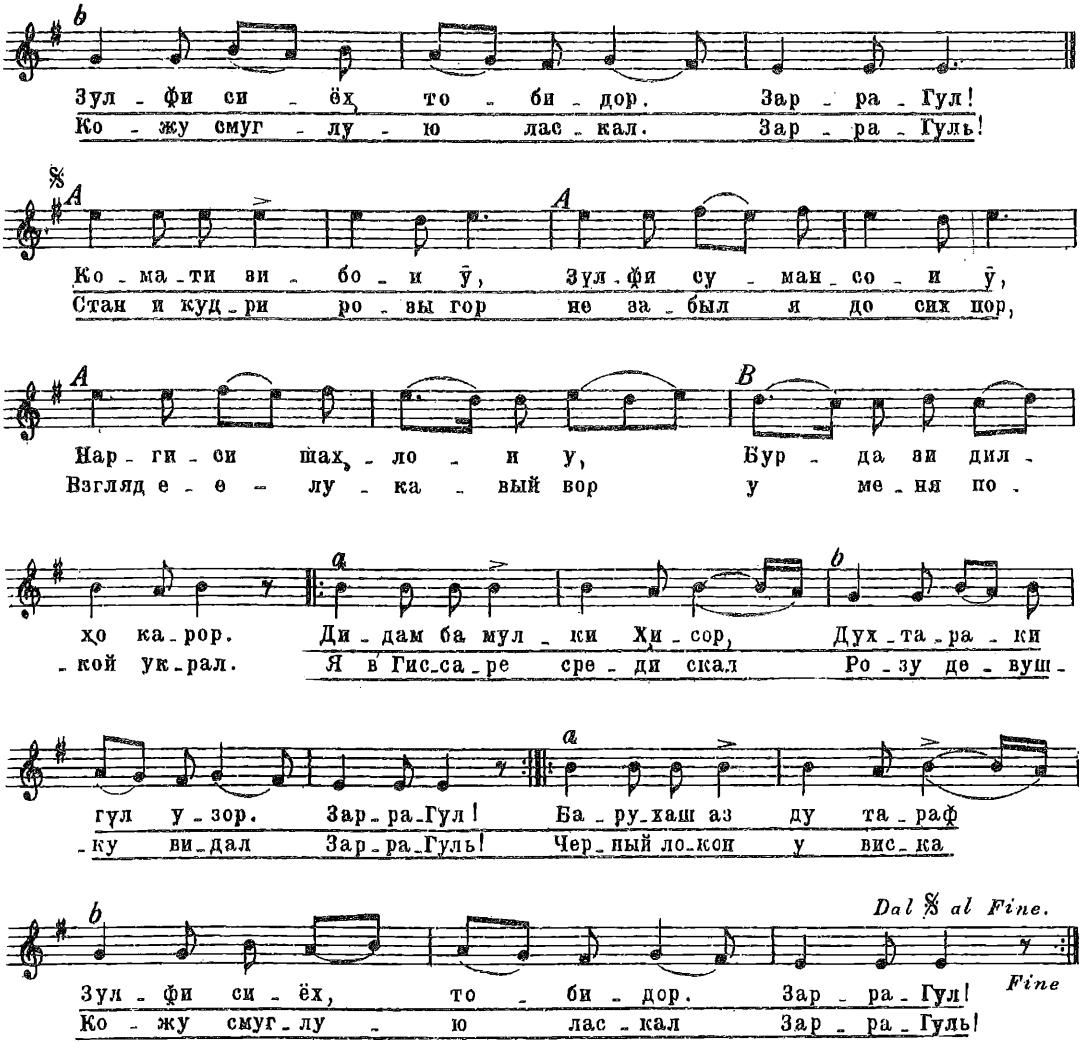
Песня эта популярна с новым советским текстом:

46

ЗАРРА-ГУЛ
ЗАРРА-ГУЛЬ

Н. Миронов. „Таджикские песни".
Русский перевод Ц. Бану





Дидам ба мулки Ҳисор
Духтараки гул узор.
Зарра-Гул!
Ба рухаш аз ду тараф
Зулфи сиёҳ тобидор.
Зарра-Гул!

Я в Гиссаре среди скал
Розу-девушку видал.
Зарра-Гуль!
Чёрный локон у виска
Кожу смуглую ласкал.
Зарра-Гуль!

Комати зибои ӯ,
Зулфи сумансои ӯ,
Наргиси шаҳлои у,
Бурда зи дилҳо қарор.
Дидам ба мулки Хисор...

Стан и кудри розы гор.
Не забыл я до сих пор.
Взгляд ее – лукавый вор –
У меня покой украл.
Я в Гиссаре среди скал...

Бо лаби ширин зи қанд,
Бо шакарин нӯшханд,
Дошт ба дасташ каланд,
Бӯд ба иҷрои кор.
Дидам ба мулки Ҳисор...

Сладкий мед из уст лила,
Вся улыбками цвела,
На плече кетмень несла,
Труд ее в долине ждал.
Я в Гиссаре среди скал...

Узв ба колхоз бӯд,
Узваки дил сӯз бӯд,
Ҳар шабу хар руз бӯд,
Дар шиддати кору бор.
Дидам ба мулки Ҳисор...

Ранней утренней порой
Вышла с думою одной,
Чтоб колхоз ее родной
Пышным садом расцветал...
Я в Гиссаре среди скал...

Хуснаш аз ин рӯ чунин
Гашта маро дилнишин.
Ҳусни ба меҳнат карин
Паҳлавону зарбдор.
Дидам ба мулки Ҳисор...

Оттого мне с этих пор
Полюбилась роза с гор...
Красота — дитя труда —
К сердцу радость и беда.
Я в Гиссаре среди скал...

Все описанные формы народной песни широко использовались и в профессиональной таджикской песне; при музыкальном воплощении содержания развернутых сюжетных стихотворений они перерастали в более сложные структуры.

Таджикская инструментальная музыка

Таджикские народные музыкальные инструменты

Народный инструментарий таджиков, оформившийся за многовековой период развития национальной музыки, очень богат. Его можно разделить на две основные группы. В первую входят инструменты горного Таджикистана, немногочисленные по своим видам и простые по устройству. К числу их принадлежат из духовых инструментов — тутык и кошнай; из струнных — гиджак, думбрак и памирский рубаб; из ударных — дойра и тавляк.

Тутык — вид пастушеской свистковой флейты с небольшим—три, четыре — количеством пальцевых отверстий.

Кошнай или джуфтнай — пара тростниковых дудочек с одинарным язычком (инструмент кларнетного типа) и с одинаковым количеством пальцевых отверстий.

Гиджак — струнный смычковый инструмент с тремя или четырьмя струнами, настраиваемыми чаще по квартам. В горах его корпус часто делался из жестяных коробок из-под пороха.

Думбрак — двухструнный щипковый инструмент без фиксированных ладов с квартовым строем, употребляемый и в качестве сольного инструмента, и для сопровождения эпического сказа.

Рубаб памирский — струнный инструмент с плектром без фиксированных ладов. Его три основные струны, из которых две верхние удвоены, настраиваются по квартам.

Дойра — бубен с набором железных колец по внутренней стороне обруча.

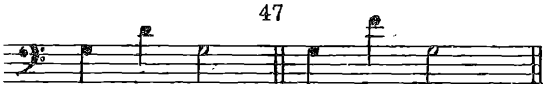
Тавляк — вид одностороннего барабана с корпусом в виде кувшина, на более широкую часть которого натянута мембрана.

Вторая группа таджикских народных музыкальных инструментов распространена в долинном Таджикистане и в большей своей части среди городского населения. Она очень многочисленна по своим видам. Инструменты отличаются тщательностью внешней отделки и иногда изящно инкрустированы костяным орнаментом. В эту группу входят из духовых: кроме кошная — най, сурнай и карнай; из струнных: кроме гиджака — дутар, танбур, рубаб и чанг; из ударных: кроме дойры — кайрок и нагора.

Най (буквально: тростник) — поперечная флейта с полным диатоническим звукорядом.

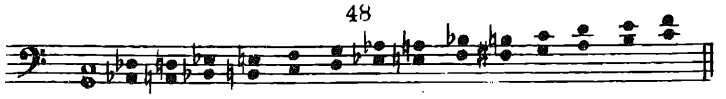
Сурнай — гобой большого размера с полным диатоническим звукорядом.

Карнай — большая басовая труба из латуни, на ней возможно исполнение следующих типичных фанфар:



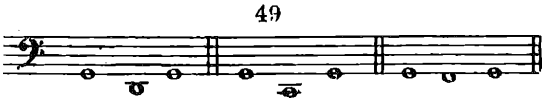
Дутар — широко распространенный в быту для сольной игры и для сопровождения пения двухструнный щипковый инструмент с фиксированными ладами, шелковыми струнами, квартовым или квинтовым строем. Звукоряд его такой:

48



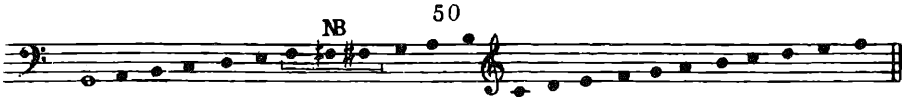
Танбур — трехструнный плекторный инструмент с металлическими (медными) струнами и с фиксированными ладами, употребляемый и как сольный инструмент, и для аккомпанемента профессиональным певцам. Настройка струн танбура зависит от лада исполняемого произведения:

49



Звукоряд верхней — мелодической — струны танбура с передвижкой (перестройкой) его шестого лада на малую, нейтральную и большую септиму по отношению к основному тону будет следующий:

50

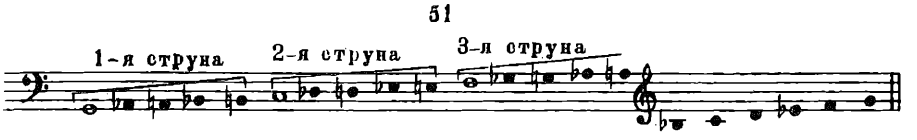


Танбур имеет очень высокие лады в виде перевязок из толстых кишечных струн. Это дает возможность исполнителям при игре на нем путем большего или меньшего нажатия на струну около лада пользоваться приемом вибрато.

Танбур с удвоенными струнами носит название чортар (с четырьмя струнами), панджтар (с пятью струнами) и шаштар (с шестью струнами).

Рубаб — трехструнный инструмент с удвоенными двумя верхними струнами (кишечными), с плектром, фиксированными ладами, с квартовым строем струн и следующим звукорядом:

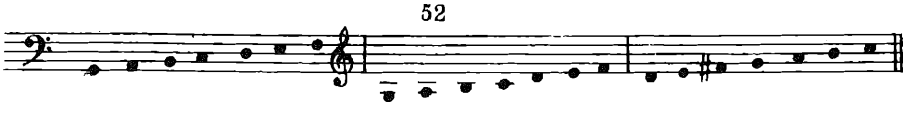
51



В своей нижней октаве рубаб имеет набор резонирующих металлических струн в диатонической последовательности, перестраиваемых в зависимости от лада исполняемой пьесы.

Чанг — цимбалообразный инструмент с звукорядом из трех регистров в объеме малой септимы каждый:

52



Кайрок — вид кастаньет из двух костяных или каменных пластинок, которые держатся между пальцами руки.

Нагора́ — глиняные литавры малого размера.

Все вышеперечисленные инструменты долинного Таджикистана, за исключением сурная, карная и нагоры, являющихся принадлежностью военного оркестра, входят в состав струнно-духового национального таджикского оркестра, используемого как для исполнения инструментальных произведений, так и для сопровождения пения.

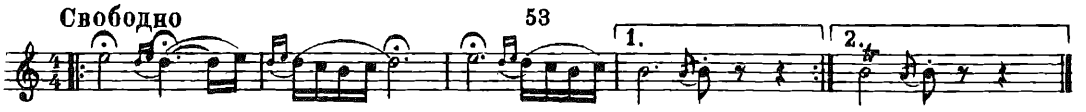
Народные музыкальные инструменты таджиков, как и других народов, не имеют темперированного строя. Звукоряды струнных инструментов приближаются к пифагорейским. Что же касается духовых инструментов, то в их звукорядах можно встретить нейтральные интервалы, как интервал нейтральной терции, что связано с расположением пальцевых отверстий на приблизительно равных расстояниях друг от друга. Как уже указывалось, нейтральный интервал имеется и в звукоряде танбура. За исключением нейтральной терции, все остальные интервалы таджикских музыкальных инструментов близки по своему звучанию к интервалам темперированной системы.

Во время археологических раскопок были найдены древние терракотовые статуэтки с изображением музыкантов, играющих на некоторых уже вышедших из употребления музыкальных инструментах предков таджикского народа. Среди них имеются: продольные открытые флейты, флейты Пана, барабаны различных форм, лютневидные инструменты и арфы, носившие название «чанг». Встречаются изображения животных (обезьян и других), играющих на музыкальных инструментах. Особый интерес представляют обнаруженные на реке Аму-Дарье около города Термеза обломки фриза, относящегося к I—II вв. н. э., с художественно выполненными изображениями музыкантов. В руках у них барабаны в виде бочонка и песочных часов, тарелки, двойная флейта, арфа и рубаб. Последний идентичен по своему устройству современному таджикскому рубабу, что свидетельствует о высоком развитии музыкального искусства у бактрийцев, бывших одними из предков современных таджиков.

Таджикская инструментальная музыка

Таджикская инструментальная музыка, так же как и вокальная, весьма богата различными видами произведений народного и профессионального склада. Среди произведений народного склада имеются пьесы и мелодии производственного, чаще всего пастушеского, характера, а также бытового и обрядового назначения.

Примером полуимпровизационной мелодии может служить памирский «Пастуший наигрыш», исполняемый на тутыке:



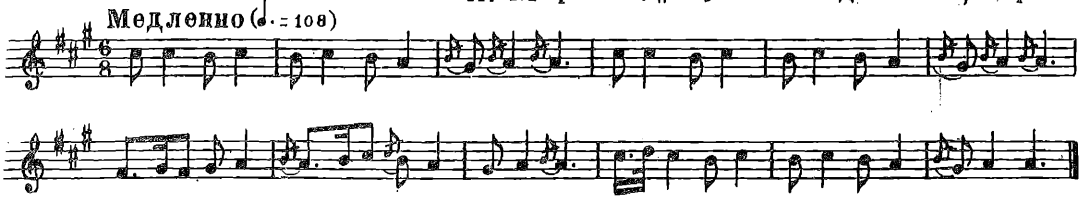
В репертуар пьес для дутара входят чаще всего песенные мелодии, исполняемые в двухголосном складе на основе квартовой или квинтовой параллельной гармонии или же на органном пункте нижней открытой струны инструмента. Образцы дутарного двухголосного склада можно видеть в аккомпанементах к уже приведенным таджикским песенным мелодиям (№№ 10 и 11).

Музыкальные инструменты с тянущимся звуком, как гиджак, кошнай, най и сурнай, применяются для исполнения бытовых, обрядовых (например, свадебных) и других мелодий, особенно широко они используются для сопровождения танцев. Приводим мелодию танцевальной песни «Ларзон гуль»—«Трепещущий цветок» в изложении для сурная. Песня эта в ряде вариантов широко распространена как в Таджикистане, так и в Узбекистане. Первые записи ее относятся к последней четверти XIX в.:

54

ЛАРЗОН ГУЛ
ТРЕПЕЩУЩИЙ ЦВЕТОК

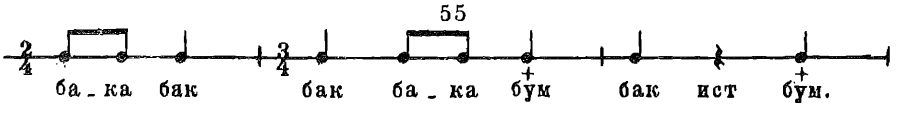
Н. Миронов. „Музыка таджиков", стр. 64



Все виды таджикских музыкальных произведений как вокальных, так и инструментальных сопровождаются ударными инструментами—дойрой или нагорой. Их ритмы, обладающие часто значительной сложностью и протяженностью, носят название «усу́лей». Они складываются из чередования низких ударов с более высокими. Низкие удары в настоящей работе отмечены крестиками при нотах.

Для обозначения как стихотворных ритмов, так и усулей у таджиков имеются специальные слоговые мнемонические обозначения, из которых складываются ритмические периоды различного строения, как, например:

55



Исторические связи между таджикской и узбекской музыкой

Многовековая совместная жизнь таджиков и узбеков на смежной и общей территории в северном Таджикистане и в южном Узбекистане, употребление ими обоих языков и длительное сотрудничество в науке и искусстве — все это способствовало близости их музыкальных культур.

Народное песенное творчество этих народов развивалось на сходной мелодической, ладовой и ритмической основе при единых принципах формообразования. В силу этого одинаковые песенные мелодии имеют иногда как таджикский, так и узбекский текст. Музыкальные инструменты, распространенные в долинном Таджикистане, являются одновременно и узбекскими Наконец, виды и формы народного профессионального музыкального творчества таджиков также кристаллизовались в творческом общении с узбекскими музыкантами — вокалистами и инструменталистами.

РАННИЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ ТАДЖИКСКОЙ МУЗЫКИ (до X в.)

Эпическое творчество таджиков

Таджикский эпос

Таджикское эпическое творчество уходит своими корнями в глубь веков. К раннему виду эпоса, созданного предками таджикского народа, относится цикл героико-мифологических сказаний, вошедших впоследствии в начальные разделы эпопеи Фирдо́уси (934—1020) «Шахнамэ». «Одним из наиболее ярких проявлений культурного творчества предков таджикского народа, — пишет Б. Г. Гафуров, — являются созданные ими героический эпос и мифология. Таковы, например, сказания об извечной борьбе света против мрака, демонов добра против демонов зла, огня против дракона Ажи́-Даха́ка (в таджикском фольклоре «Аждахо́», у Фирдоуси «Заххо́к»). В этой борьбе человек сражается на стороне света и демонов добра. Кузнец Кова́ (чей

образ, несомненно, связан с началом обработки железа) побеждает дракона Ажи-Дахака. Поэтическое осмысливание исторического развития породило циклы легенд про богатырей»[1]. Популярнейшей фигурой этих легенд является герой и богатырь Рустам. До очень недавнего времени его изображение, в виде куклы гигантских размеров, носили во время карнавальных шествий.

Прототипом до сих пор бытующих в Таджикистане сказаний о Зарине́ — «Златописанной красавице» является сакское сказание о Зарина́е — «золотоволосой» сакской воительнице-героине, записанное еще в I в. до н. э. греческим историком Диодором Сицилийским.

Основным видом эпических сказаний, бытующим и в настоящее время в горном Таджикистане, является цикл «Досто́ни Гуруглы́-султо́н», центральная фигура которого носит имя, одинаковое с именем героя туркменского и азербайджанского эпоса—Гёр-оглы или Кёр-оглы. Как и другие циклы, возникшие или развившиеся в феодальную эпоху, таджикский эпос о Гуруглы, в различных вариантах его отдельных эпизодов, существует как в народно-демократических, так и в феодально-аристократических редакциях. В народных редакциях сказаний Гуруглы характеризуется как «дехканский правитель», выдвинувшийся из дехканской (крестьянской) массы:

Припомнил годы старые султан,
Разбить казну Кишвара приказал,
Деньгами стали одарять дехкан.
Дехкане для себя нашли царя:
Простой дехканин ими править стал,
Отраду обездоленным даря.

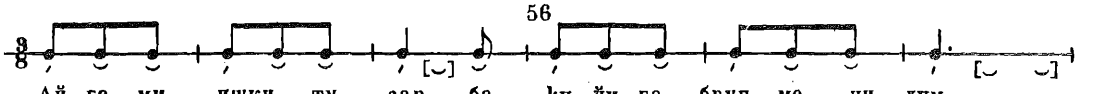
Важную роль играет в этих сказаниях вдохновенный певец Соки́, ближайший мудрый советник Гуруглы—олицетворение творческого гения народа.

Структура таджикского эпического сказа

Как исполнялись сказы о Рустаме и Зарине при их возникновении — с инструментальным сопровождением или же лишь в виде сольного речитатива, — нам неизвестно. Все же весьма вероятно, что самый ранний вид эпического сказа у предков таджиков был сольным. В настоящее время эпос о Гуруглы передается сказителями — гуруглыгу́ — в сопровождении думбрака, разновидности дутара. Перед каждым отдельным эпизодом сказа деластся небольшой запев в медленном движении, затем идет четкая речитативная декламация стихотворных строк повествования, завершаемая медленной концовкой-заключением.

Ритмика таджикского эпического стиха богата и разнообразна. В ней наблюдается широкое использование 3-сложных стоп дактилического строения вплоть до образования гекзаметра — шестистопного дактилического стиха, хорошо известного по древнегреческим эпическим сказаниям — «Одиссеи» и «Илиады». Пример таджикской гекзаметрической стихотворной строчки:

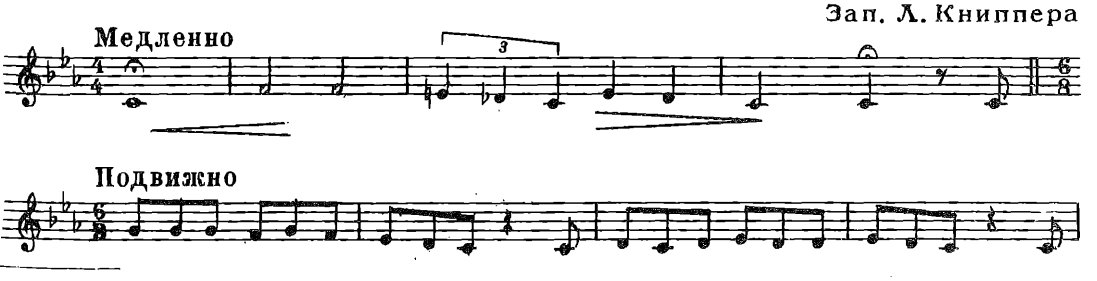
56



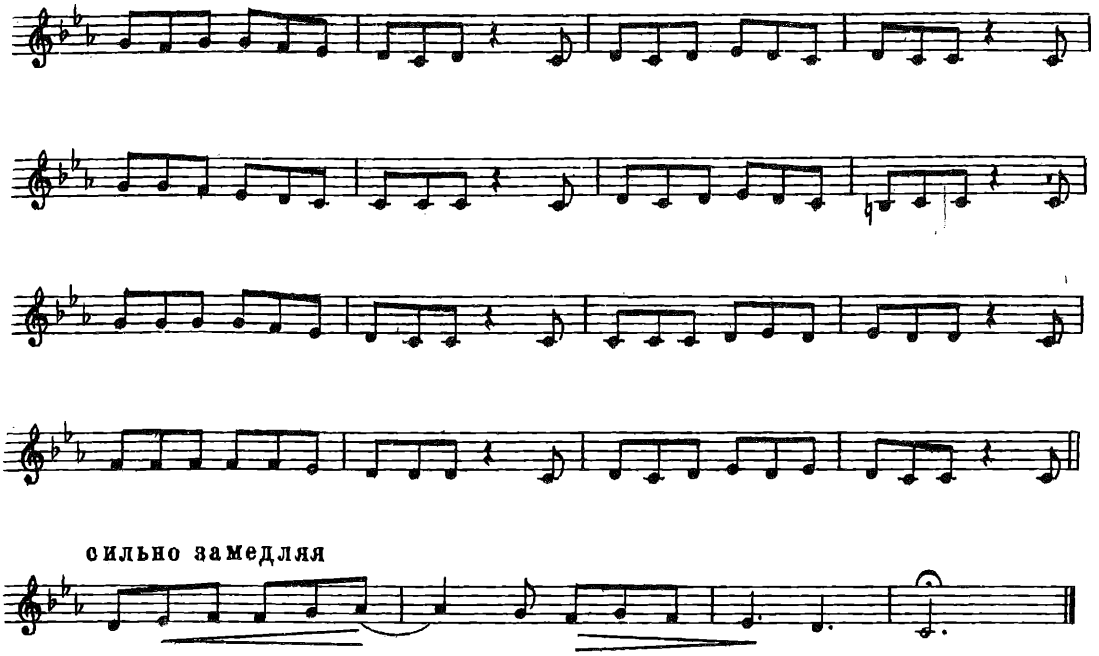
Ниже приводятся образцы попевок, лежащих в основе декламации сказа «Гуруглы»:

57

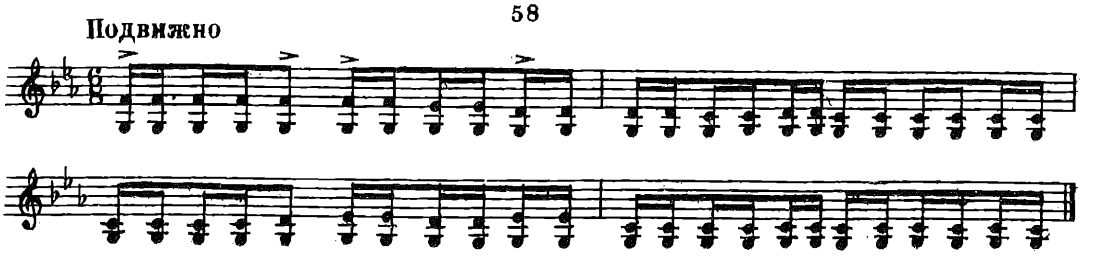
Зап. Л. Киппера



[1] Б. Г. Гафуров. История таджикского народа, изд. 2. М., 1952, стр. 26—27.



Инструментальное сопровождение эпического таджикского сказа обычно имеет следующий вид:



Эпико-новеллистические произведения

Наряду с героическим эпосом в Таджикистане возникают также и эпико-новеллистические произведения частично прозаического, частично поэтического склада с преобладанием тематики верности в любви, как, например, «Лейли и Меджнун», «Тахир и Зухра» и другие. Сюжеты некоторых из этих произведений широко известны у ряда народов Средней и Передней Азии, а также Закавказья. В горном Таджикистане сохранились ранние по своему происхождению, содержанию и музыкальному оформлению виды произведений этого склада. Один из таких образцов опубликован в статье Е. Е. Романовской и А. А. Семенова «Тош-бек и Гуль-Курбон. Памирская сказка» (журнал «Советская музыка», 1937, № 7).

Зарождение музыкального профессионализма

Музыка в городах предков таджиков

Развитие городской жизни на территории Согда и Бактрии способствовало возникновению и процветанию музыкального профессионализма. Об этом говорят как археологические, так и литературные памятники. Имеются сведения о существовании во II в. до н. э. в бактрийских городах различных музыкальных и артистических профессий. Айртамский фриз, относимый по времени своего происхождения также

ко II—I вв. до н. э., содержит изображения музыкальных инструментов и фигуры профессиональных музыкантов той эпохи. Наконец, «Шахнамэ» Фирдоуси рисует поэтический портрет знаменитого полулегендарного певца конца VI и начала VII в. Барбада, который служил для ближневосточных поэтов последующих поколений образцом идеального профессионального музыканта, владевшего замечательным голосом, высоким мастерством исполнения, огромным и разнообразным репертуаром. Профессиональное народное музыкальное искусство таджиков широко использовалось и в придворной жизни для придания ей блеска и пышности.

Потрясения, принесенные народам Средней Азии арабским завоеванием в VII в.: разрушение городов, разграбление памятников культуры и искусства, уничтожение библиотек — затормозили развитие таджикской музыкальной культуры до последней четверти IX в.

ТАДЖИКСКАЯ МУЗЫКА В X—XV вв.

Исторические условия этого периода

В результате упорной борьбы таджиков совместно с другими среднеазиатскими народами за свою независимость против арабских захватчиков в последней четверти IX в. сложилось таджикское феодальное централизованное государство Саманидов (875—999) с центром в Бухаре. Так завершился процесс сложения таджикского народа. В этот период возникает таджикский литературный язык, основой которого стал народный разговорный язык «дари». Развилась письменная поэзия, родоначальником которой считается таджикский поэт и профессиональный музыкант Рудаки (ум. в 941), родом из горного кишлака Панджрудак, теперешнего Пенджикентского района Таджикской ССР.

В XIII—XIV вв. опустошительные нашествия монголов (Чингис-хан, 1206—1227) на Среднюю Азию принесли ее народам неисчислимые бедствия, задержали развитие таджикской культуры и вызвали большой отлив таджикских поэтических и музыкальных сил в Северную Индию и в Иран, что содействовало широкому распространению таджикского искусства в сопредельных с Таджикистаном странах.

Завоевательные походы Тимура (1370—1405), стремившегося к образованию мировой империи со столицей в Самарканде, сопровождались разрушением городов, ограблением завоеванных стран и насильственным уводом в Самарканд искусных ремесленников, зодчих, людей науки и искусства, что способствовало восстановлению варварскими средствами культурной жизни в Средней Азии. Кроме Самарканда, крупнейшим культурным центром Средней Азии в XV в. был Герат — город, в котором жили и творили в одно и то же время выдающийся таджикский поэт и ученый Абдуррахман Джами (1414—1492) и его близкий друг Мир Алишер Навои (1441—1501) — знаменитый узбекский поэт и ученый, основоположник новой узбекской литературы.

Широкие культурные связи между таджиками и западными иранцами привели к тому, что таджикские классические поэты вошли в персидскую литературу, а творчество таких классических поэтов Ирана, как Саади (1184—1292) и Хафиз (ум. в 1389), получило широкое распространение в Таджикистане. Последнее оказало влияние, в частности, на развитие таджикской вокальной музыки профессионального стиля, поскольку произведения Саади и Хафиза использовались в ней в качестве песенных текстов.

Таджикское народное профессиональное музыкальное творчество

Профессиональное вокальное творчество

Многовековое развитие культуры таджикского народа создало основу для образования как письменной профессиональной поэзии, так и профессионального народного вокального творчества, тесно связанных между собой. Профессия поэта, особенно на первых порах развития поэтического и музыкального профессионализма, была неотделима от профессии музыканта — певца—исполнителя поэтических произведений и слагателя мелодий на новые поэтические тексты. Наименование «хафиза» — певца-мастера — присваивалось и поэтам. Ярким подтверждением этого может служить принятие гениальным поэтом XIV в.

Шамсиддином Мухаммадом Ширази литературного псевдонима Хафиз.

Создавая для выражения поэтического содержания новые стихотворные формы, таджикские хафизы развивали и музыкальные формы. От простой куплетной песни они переходили к сложным структурам вокальных произведений, дающим цельное выражение уже не одной строфе поэтического текста, а целому стихотворению, состоящему из ряда строф.

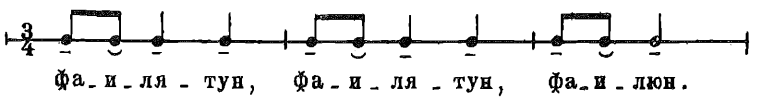
Таджикское профессиональное стихосложение

Основными видами стихотворных строф в таджикском профессиональном письменном стихосложении являются уже известные нам газель или газела, мурабба и мухаммас, получившие здесь высокую художественную разработку.

Стихотворная ритмика таджикского профессионального стихосложения отличается от народного, во-первых, применением многосложных (4- и 5-сложных) стоп, наряду со стопами более простого строения, во-вторых, образованием многосложных (до 20-ти слогов) строк и, в-третьих, формированием стихотворных строк из стоп различного слогового и ритмического строения. Несколько примеров таких строк было уже приведено раньше.

Богатое развитие стихотворной ритмики в таджикском профессиональном поэтическом творчестве получило обобщение в разработанной теории стихотворного ритма, носящей название «аруз», т. е. теории «ученого стихосложения». Таджикское стихосложение является квантитативным, т. е. основанным на долготе и краткости слогов. Для практического освоения аруза существуют специальные мнемонические обозначения слогового состава стихотворных стоп, из которых составляются формулы ритмического строения той или иной стихотворной строчки. Так, например, ритмическое строение трехстопной стихотворной строчки, приведенной в примере № 34 и носящей название «рамаль», т. е. «бегущий стих», обозначается следующей формулой:

59



Каждый вид стихотворной строчки имеет свое название. Кроме наименования «рамаль», можно упомянуть еще следующие: сари — быстрый, хафиф — легкий, сакиль — тяжелый или медленный. В этих наименованиях ясно видно намерение дать эмоциональную характеристику каждого ритма.

Поскольку стихи таджикских поэтов распространялись преимущественно устно, путем их исполнения певцами, то автор, стремясь, чтобы его имя стало известно слушателям, вплетал его в текст заключительной строфы вместо подписи под стихотворением, как это делают современные поэты.

Описанная выше ритмическая стиховая основа является широко разработанной ритмической базой для сложения мелодической линии в таджикских вокальных произведениях профессионального склада.

Средства музыкального выражения в профессиональном вокальном творчестве

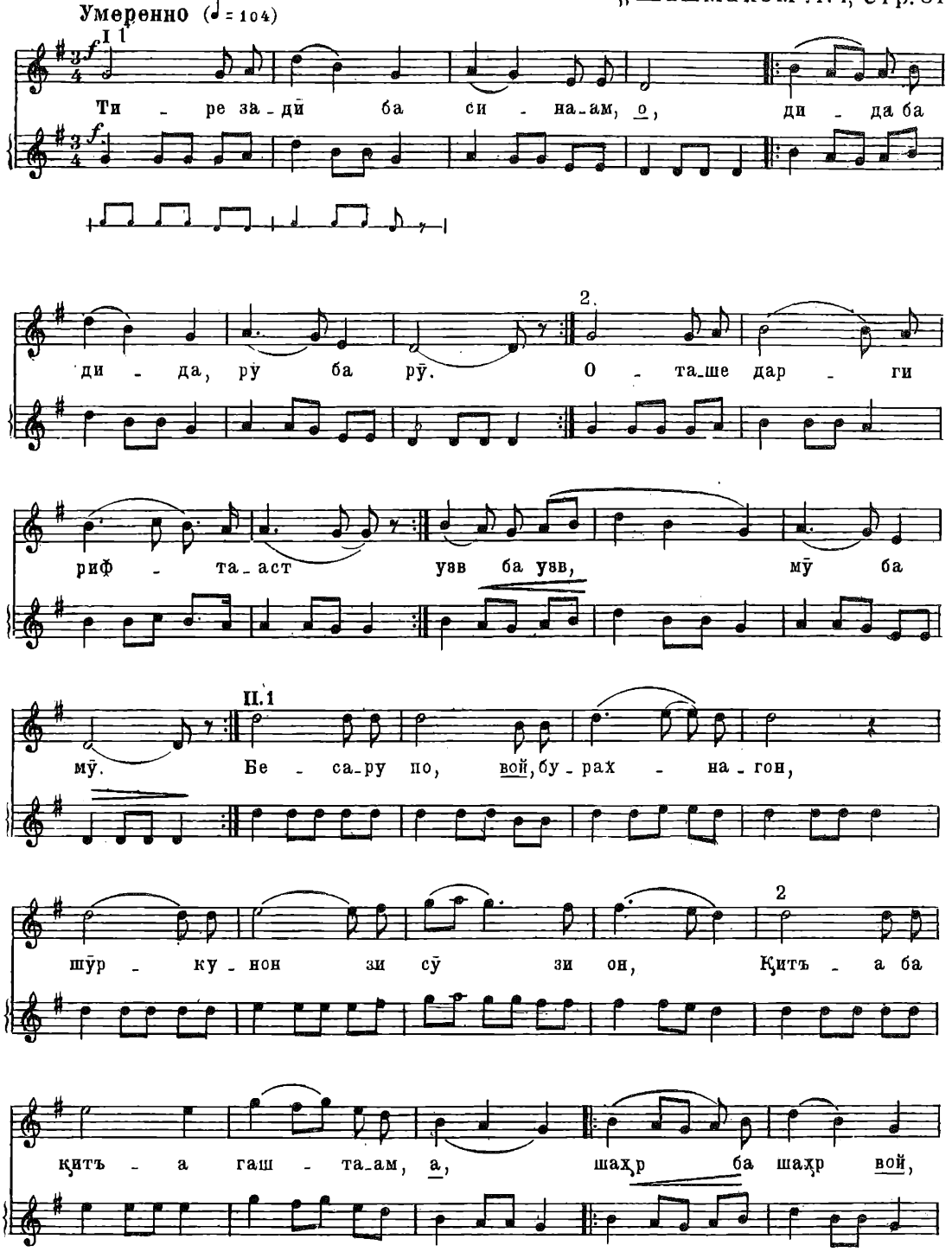
Средства музыкального выражения в таджикском профессиональном вокальном творчестве представляют собой дальнейшее развитие приемов, сложившихся в народной песне. Прежде всего это связано с возникновением новых музыкальных форм в вокальных произведениях профессионального склада, разрастающихся до крупных размеров и состоящих из нескольких отделов, равных строфам поэтического текста и имеющих куплетное строение. Отделы отличаются один от другого как своим мелодическим содержанием, так и регистром изложения. Такую форму, в связи с ее внутренней структурой, можно назвать многокуплетной.

Образцом ее может служить «Газаль» (или «Газела») на текст таджикского поэта Гиёси из макома «Бузрук»:

60

ГАЗАЛ
ГАЗЕЛЬ

„Шашмақом“. т. I, стр. 61



III. 1.

кӯ ба ку. Со - зи пур аз, вой, са - до ма-нам;

а; ҷо - ми ҷа - хон, ёр, на - мо ма-нам; а,

2

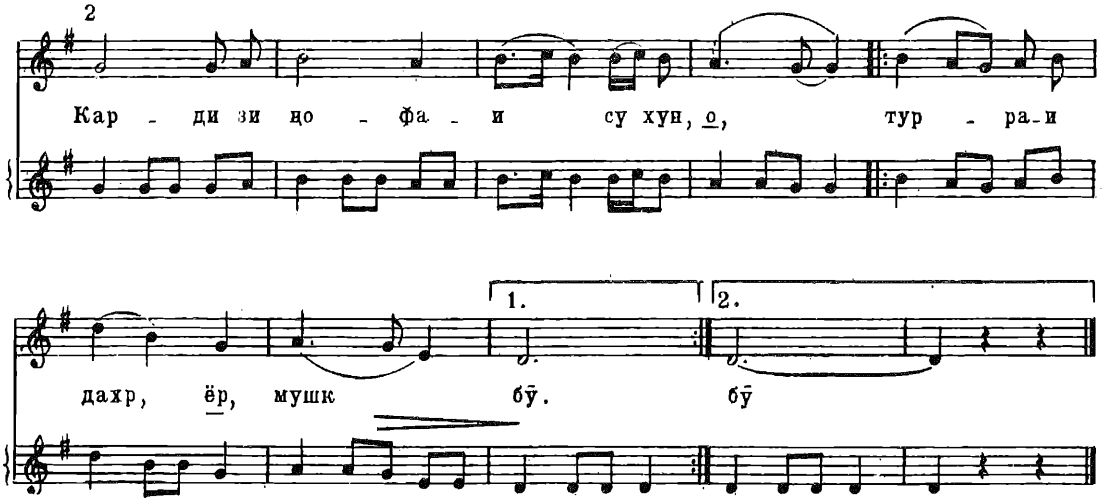
о - и-на - и, ёр, са-фо ма-нам; а, о - и-на

и, ёр, са - фо ма-нам; а, бо ру-хи ёр, вой,

IV. 1.

рӯ ба ру. Суф та Ги - ё сӣ рамз

кун, гав ха-ри ко - ни мин ла дун.



В грудь мою в упор пустила ты стрелу,
Охватил меня всего огонь страсти.

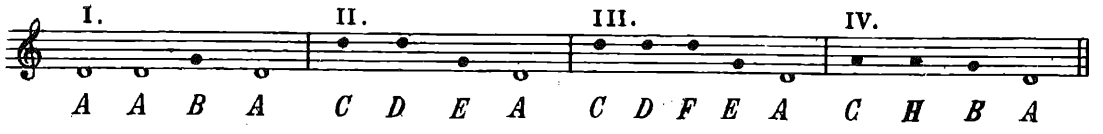
С непокрытой головой, босиком, я стонал, вспоминая тебя,
Блуждая по странам, городам и селам.

Я — инструмент, полный звуков, я—чаша
Джемшида, в которой отражен весь мир,
Я — ясное зеркало, отражающее лицо любимой.

Гиёси, ты таинственно нанизал на нить самоцветы из россыпей иного мира;
Ты кудри вселенной наполнил благовонным мускусом слов твоих.

Форма «Газали» складывается из четырех отделов, как это показано на следующей схеме, где внутреннее строение каждого куплета дано в связи со сменой регистров его мелодического содержания:

61



По приведенной схеме видно, что в первом куплете сделан подъем из основного тонического регистра в квартовый с возвратом в конце куплета снова в основной регистр. Второй и третий куплеты, начинаясь в октавном регистре и являясь ауджем (кульминацией) всего произведения, через квартовый регистр возвращают мелодику в основной тонический регистр. И, наконец, в четвертом куплете после подъема мелодии в квинтовый регистр снова делается ее переход к заключительному тоническому кадансу через промежуточный квартовый регистр.

Таким образом, характерная для таджикской народной песни структура мелодики с постепенным подъемом к середине куплетной формы в верхний регистр является типичной и для форм профессиональных вокальных произведений. Она получает здесь более широкое развитие и захватывает бо́льший диапазон, но сохраняет поступенность движения, унаследованную от народной песни.

В рассматриваемой «Газали» при всех переходах из одного регистра в другой сохраняется основной миксолидийский лад, в нижнем регистре которого четко выступают интонации пентатонной гаммы. В других вокальных произведениях профессионального склада при регистровых переходах мелодии имеются одновременно и ладовые смены, что значительно обогащает эти произведения. Такие случаи наблюдаются и в развитых видах таджикской народной песни, как, например, в песне «Лола»—«Тюльпан» (№ 17).

Следует отметить, что манера вокального исполнения у таджикских профессиональных певцов отличается своеобразными чертами, из которых главные — эмоциональная насыщенность, особенно в ауджах, и подчеркивание ритмической пульсации в протянутых тонах вибрационными толчками.

Таджикская поэзия X—XV вв. и таджикское профессиональное вокальное творчество

Уже упоминалось о том, что профессиональное вокальное творчество таджиков развивалось в тесной связи с профессиональной поэзией. Родоначальником ее считается слепой поэт, певец и музыкант Рудаки (ум. в 941), произведения которого до настоящего времени используются таджикскими певцами как тексты песен. Он родился в крестьянской семье, «в свое время был первым среди своих современников в области стихотворства» и состоял при дворе одного из саманидских эмиров. В конце своей жизни он был изгнан из дворца и умер бедняком в своем родном селении Панджрудак. Популярность Рудаки у последующих поколений таджикских поэтов и певцов была исключительно велика. В четверостишии одного из поэтов, жившего в эпоху потрясений, пережитых таджикским народом в результате монгольского нашествия, Рудаки сравнивается с полулегендарным Барбадом, а творчество их обоих рассматривается как величайшее достижение культуры таджикского народа тех времен:

Из всех сокровищ, собранных домами
Сасанидов и Саманидов,
До наших дней ничего не дошло, кроме
песен Барбада,
Ничего не осталось, кроме сладких
строк Рудаки.

Таджикский литературовед XII в. Низами́ Арузи́ ас-Самарканди́, говоря об одном известном стихотворении Рудаки, сочиненном в размере «рамаль» и начинающемся следующими строками:

Буи джуи Мулиён ояд хаме
Еди ёри мехрубон ояд хаме.
Реги Ому дуруштихои у,
Зери по чун парниён ояд хаме.

Мулиана[1] струй журчанье вспомнил я,
С милой нежное свиданье вспомнил я,
Ширь Аму-Дарьи, песка хрустящий шелк,
Гальки влажное сверканье вспомнил я —

указывает на то, что оно исполнялось на мелодию в ладу ушшо́к (в миксолидийском ладу). Это свидетельствует о значительном развитии уже в X в. таджикского профессионального вокального стиля с его ритмической, ладовой, а следовательно, и мелодической основой.

В дальнейшем широко используются в таджикском народном профессиональном вокальном творчестве поэтические произведения знаменитого мыслителя и ученого Абуали́ ибн Сино́, известного в Европе под именем Авиценны (ок. 980—1037); крупного поэта, объездившего в своей жизни много стран, Носи́ра Хисроу́ (1003—1088); классиков восточной поэзии, как всемирно известные: Омар Хайям (1040—1123), Саади (1184—1291) и Хафиз (ум. в 1389).

Обращая особое внимание на идейное содержание своих произведений в проти-

[1] Мулиан — главный арык в Бухаре.

вовес бессодержательности стихов многих его современников, Хисроу говорит: «Уважайте поэзию, как невесту, музыку, как ее драгоценности — наряды». В одной из своих газелей Хафиз, в чьих произведениях протест против существующего уклада сочетается с мыслями о светлом грядущем, гневно обличает социальный строй своего времени и порождаемые им тяжелые условия жизни:

Как ни был бы ты одарен, но если не богат,
От униженья станешь ты по-нищенски горбат.

Зато невежды наверху. Они всегда в цене,
Обласканы, одарены — всегда полны услад.

Нет! Я считаю, что пора людей переродить,
Мир надо заново создать — иначе это ад!

Я не таков, чтоб изнемочь под колесом судьбы:
Скорей сломаю я его, коль не пойдет на лад.

Я — раб величия души, свободной от всего,
Что тенью рабства отдает. Я гордостью объят!

Нет, не сменяю свой венок на царские венцы,
Хоть я, по-вашему, бедняк от головы до пят.

Широко используются в вокальном творчестве также стихи крупных таджикских поэтов: Камо́ля Худжанди́ (Ходже́нтского), современника Хафиза (ум. в 1390 или в 1405) и знаменитого Абдуррахма́на Джами́ (1414—1492).

Таджикское поэтическое искусство развивалось в борьбе двух направлений: демократического, связанного с народным творчеством и его идейной основой, и аристократического — официально-панегирического, процветавшего при дворах властителей. Борьба эта была усложнена проникновением в таджикскую литературу и поэзию влияния суфизма — реакционной религиозной идеологии. Возникнув в IX в. как учение, выражавшее первоначально протест масс против эксплуататоров и арабского завоевания, суфизм, с его проповедью отказа от частной собственности и богатства, был использован, начиная с XI в., мусульманским духовенством и феодальной верхушкой для распространения идей аскетизма, покорности судьбе и власти, верности религии. Распространение суфизма привело к образованию в феодальной таджикской культуре аристократически-клерикального мистического направления, противного всякому прогрессу и проявлению свободной мысли. В стихах суфийских поэтов получила развитие тематика любви к богу и экстатического растворения человеческой личности в нем, выражаемая в образах земной любви и опьянения от вина.

В противовес всем этим направлениям передовая демократическая культура описываемого периода выдвинула, как мы видели, ряд крупных поэтических имен, пользующихся мировой известностью. Тесная связь профессионального вокального творчества с поэтическим определила основную ведущую линию ее развития как таджикской народной музыкальной классики.

Народное профессиональное инструментальное творчество

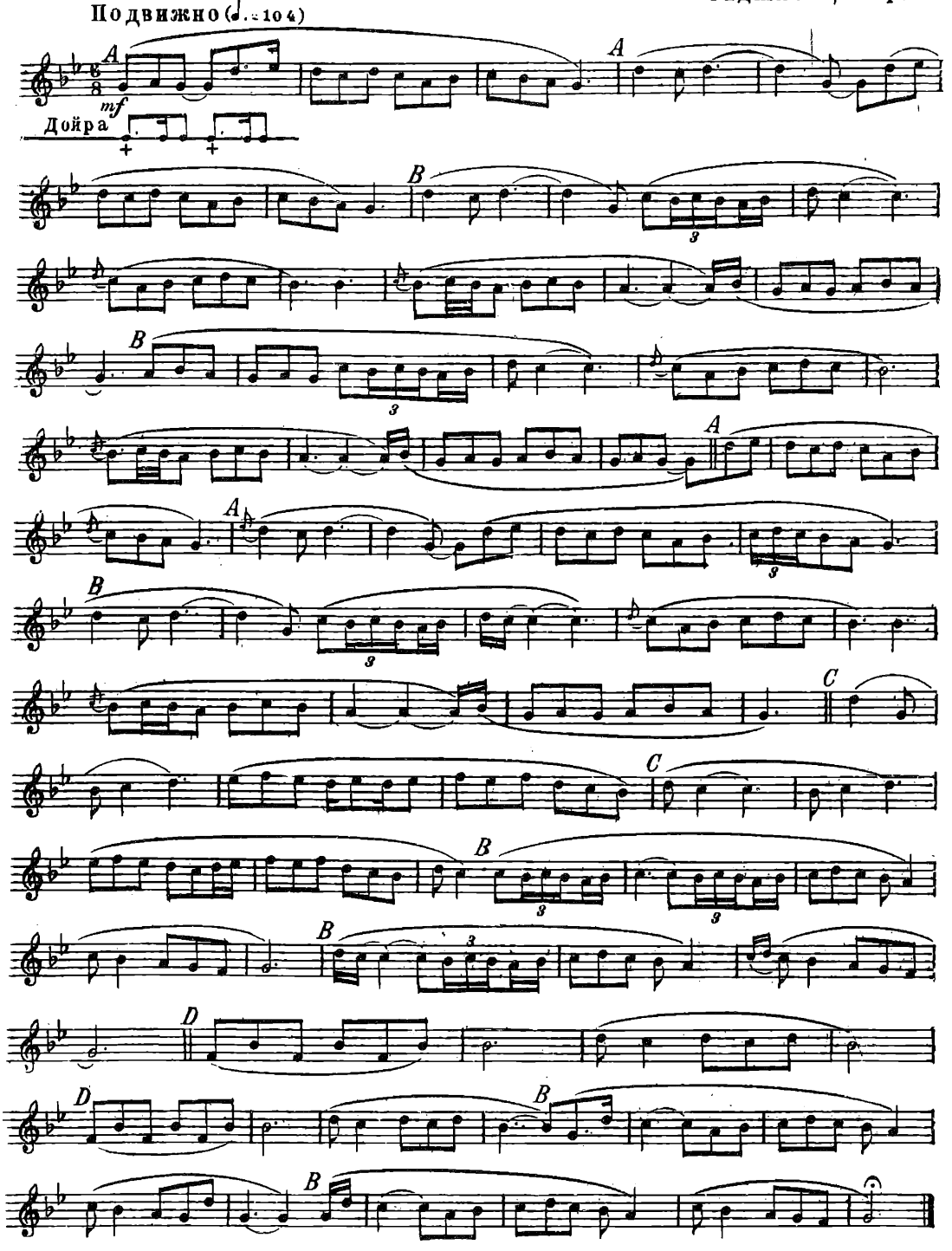
В таджикском народном профессиональном инструментальном творчестве формы сольной и ансамблевой музыки получают дальнейшее развитие и приобретают виртуозные черты.

Виды профессиональной инструментальной музыки следующие: а) переложения мелодий народных песен, приобретающих при этом новые фактурные черты, связанные с особенностями музыкального инструмента, б) танцевальные мелодии с типичным для них переходом из двухдольного размера в трехдольный, в) произведения праздничного характера в формах, приближающихся к куплетным и г) крупные структуры рондообразного строения.

Возникновение рондообразных форм связано со стремлением таджикских профессиональных народных композиторов создавать параллельно с большими формами вокальной музыки крупные инструментальные композиции, объединенные общностью тематического материала. Зародыш рондообразности мы видим уже в структуре цепной трехчастной куплетной формы. Достаточно четко выражен принцип рондообразности в мелодии песенного склада для сурная «Кушрони́» — «Ход омача́» (таджикского деревянного плуга), имеющей связь с трудовой земледельческой тематикой:

КУШРОНИ
ХОД ОМАЧА

Н. Миронов. „Музыка таджиков," стр. 79

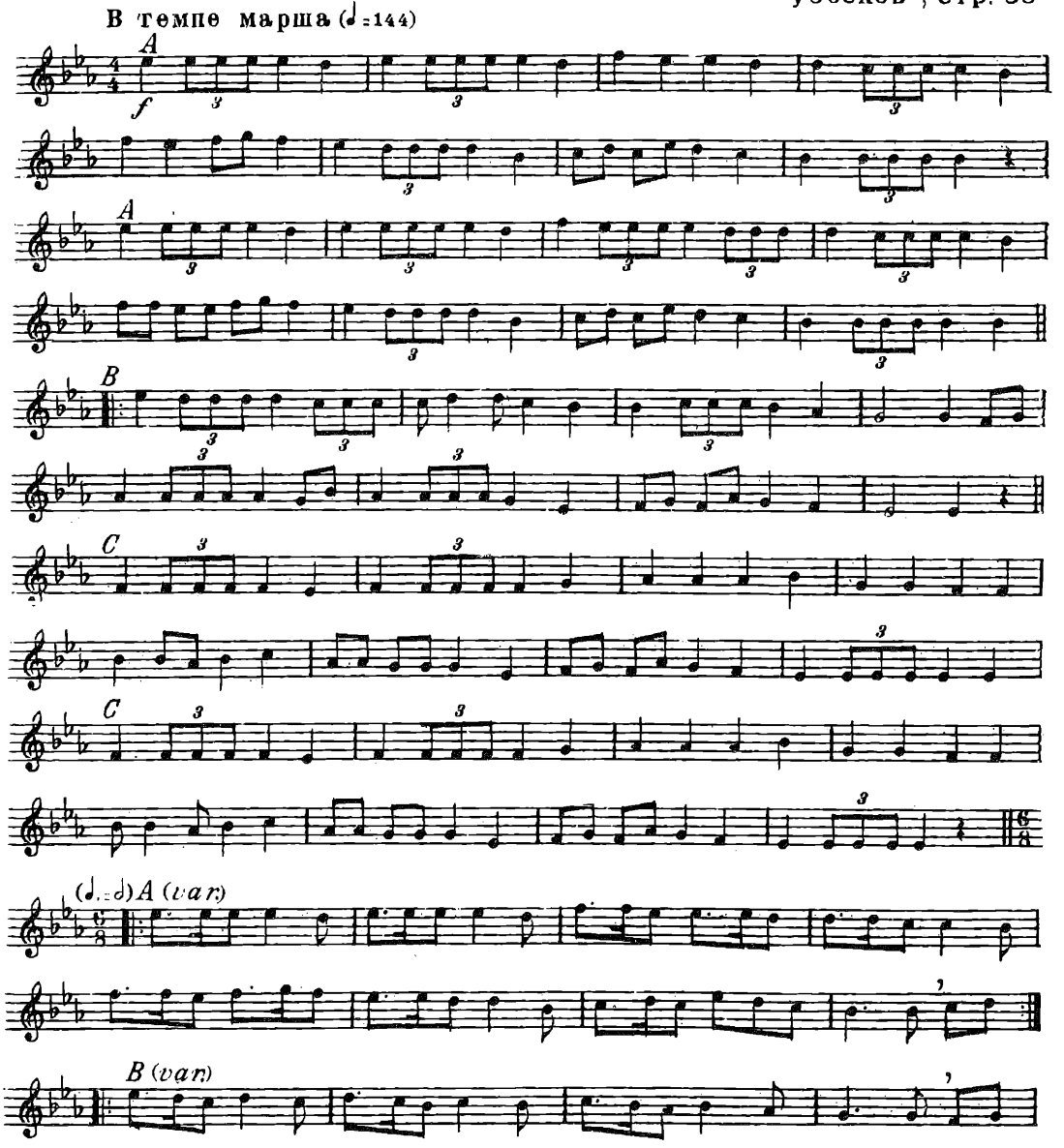


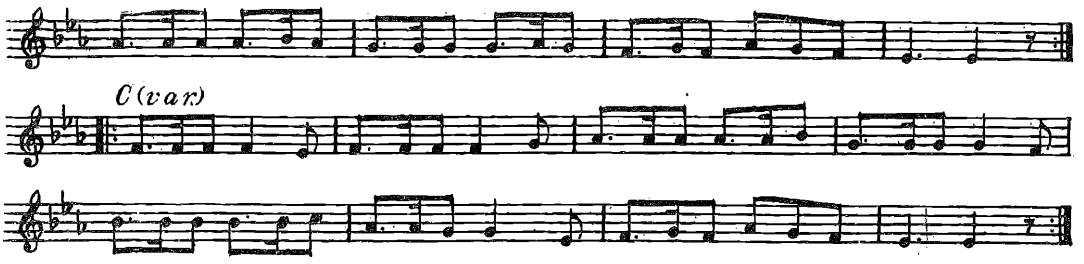
Особенно широкое развитие получает в инструментальной музыке ансамблевое и оркестровое исполнение. Это в первую очередь относится к жанрам праздничной музыки, сопровождающей народные гулянья, как саили, карнавальные шествия, представления канатоходцев-эквилибристов, сеансы кукольного театра, состязания борцов и другие. Исполнителями таких произведений являются струнно-духовой и духовой оркестры. В качестве примера праздничной пьесы можно привести мелодию «Най рез» — «Упоение звуками флейты», отличающуюся подъемным характером и маршеобразным ритмом, переходящим в оживленное танцевальное движение при ритмической модификации основного мелодического содержания:

63

НАЙ РЕЗ
УПОЕНИЕ ЗВУКАМИ ФЛЕЙТЫ

Н. Миронов. „Музыка узбеков", стр. 58



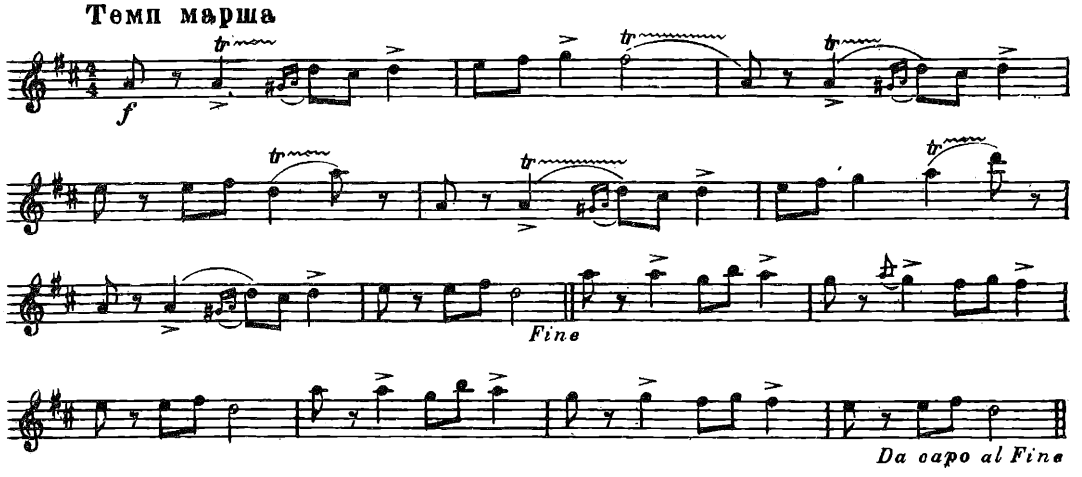


Таджикский военный духовой оркестр был также неотъемлемой принадлежностью дворцового быта и помещался в особом открытом павильоне, устроенном над воротами при въезде в городскую цитадель, резиденцию феодального властителя. В установленные часы дня оркестр играл определенные произведения. Павильон носил название «нагора́ хона́» — «эстрада литавриста», а руководитель оркестра, бывший всегда «нагорачи́», т. е. исполнителем на литаврах, имел придворное звание «мехте́ра» или «мастера». Кроме этой своей основной функции, военный таджикский оркестр участвовал также в походах, парадах и военных учениях сарба́зов — солдат ханских войск. Вот запись одного из бухарских военных маршей, сделанная в 80-х годах XIX в.:

64

БУХАРСКИЙ МАРШ

Зап. А. Эйхгорна



Сюитные формы таджикской народной профессиональной музыки

Маком и его строение

Широкое развитие видов и форм таджикской профессиональной вокальной и инструментальной музыки привело к возникновению сюитных форм, получивших название мако́мов. В Таджикистане этот термин применяется иногда и вообще для обозначения мелодии. В старой литературе он использовался часто как название сборника рассказов. Таджикский маком — это многочастная сюита, состоящая из двух больших отделов: а) инструментального и б) вокального с инструментальным сопровождением. Первый носит название мушкило́т (буквально: «трудность»), а второй — наср (буквально: «проза», произведение с текстом).

Мушкилот содержит пять основных частей, исполняемых струнно-духовым оркестром, в котором главную партию играет танбур: 1) тасни́ф (мелодия),

называемая иногда макомом, 2) тарджé (буквально: «повторение», пьеса в ритме предыдущей части), 3) гардýн (буквально: «небесный свод»), 4) мухаммáс и 5) сакúль (часть в медленном движении).

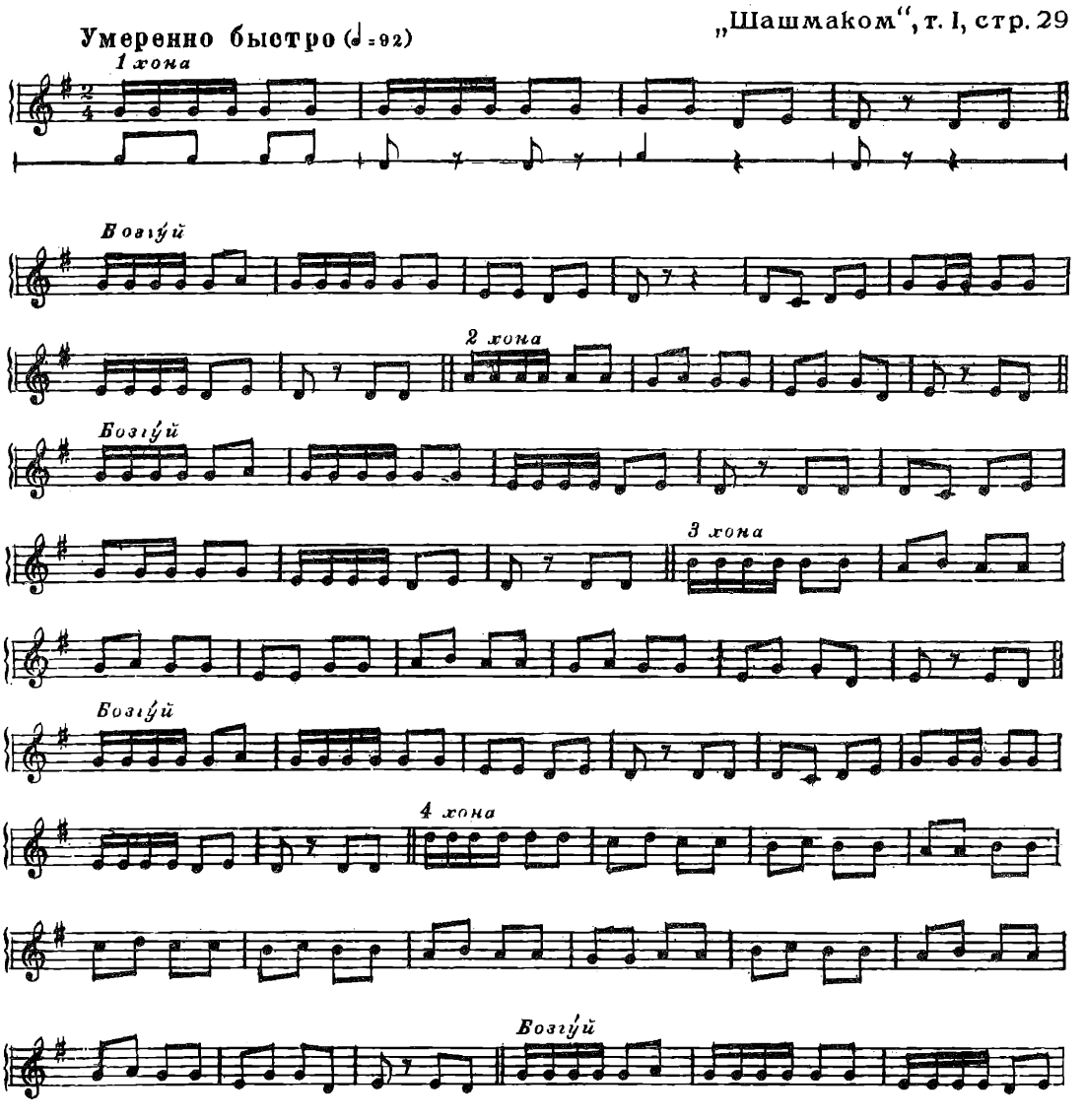
Все части первого отдела макома, за исключением гардуна, имеют форму рондо и состоят из различных по своему мелодическому содержанию хонá, т. е. эпизодов, заключаемых повторением бозгýя — неизменной основной темы.

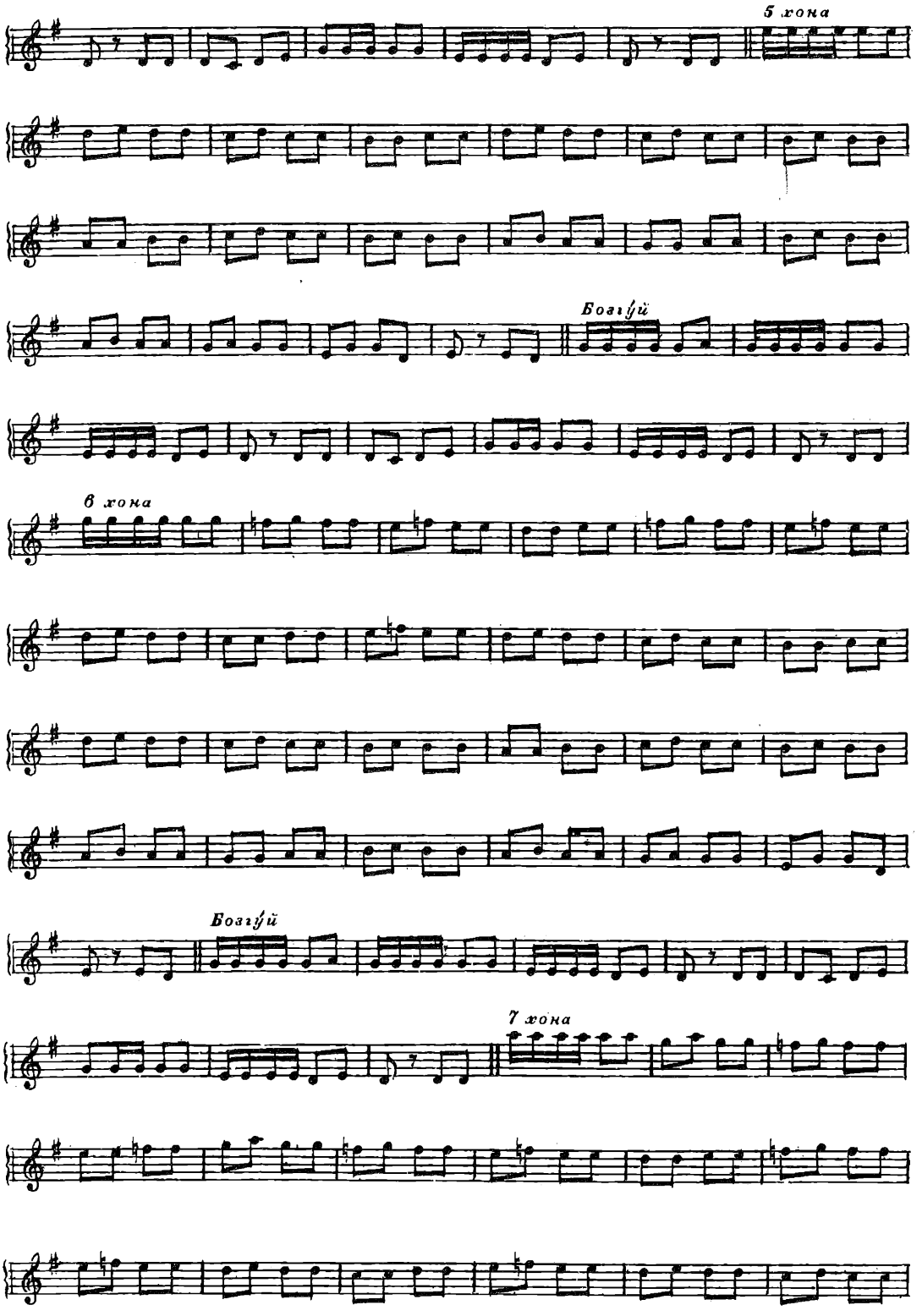
Таснúф сочиняется в оригинальной форме рондо, носящей название «пешрóв», что значит «проводник» или «спутник». Эта форма представляет собой нисходящую секвенцию короткого мотива, каждый раз начинающуюся с более высокой ступени лада и заканчивающуюся бозгуем, как это видно на примере таснифа из макома «Бузрýк»:

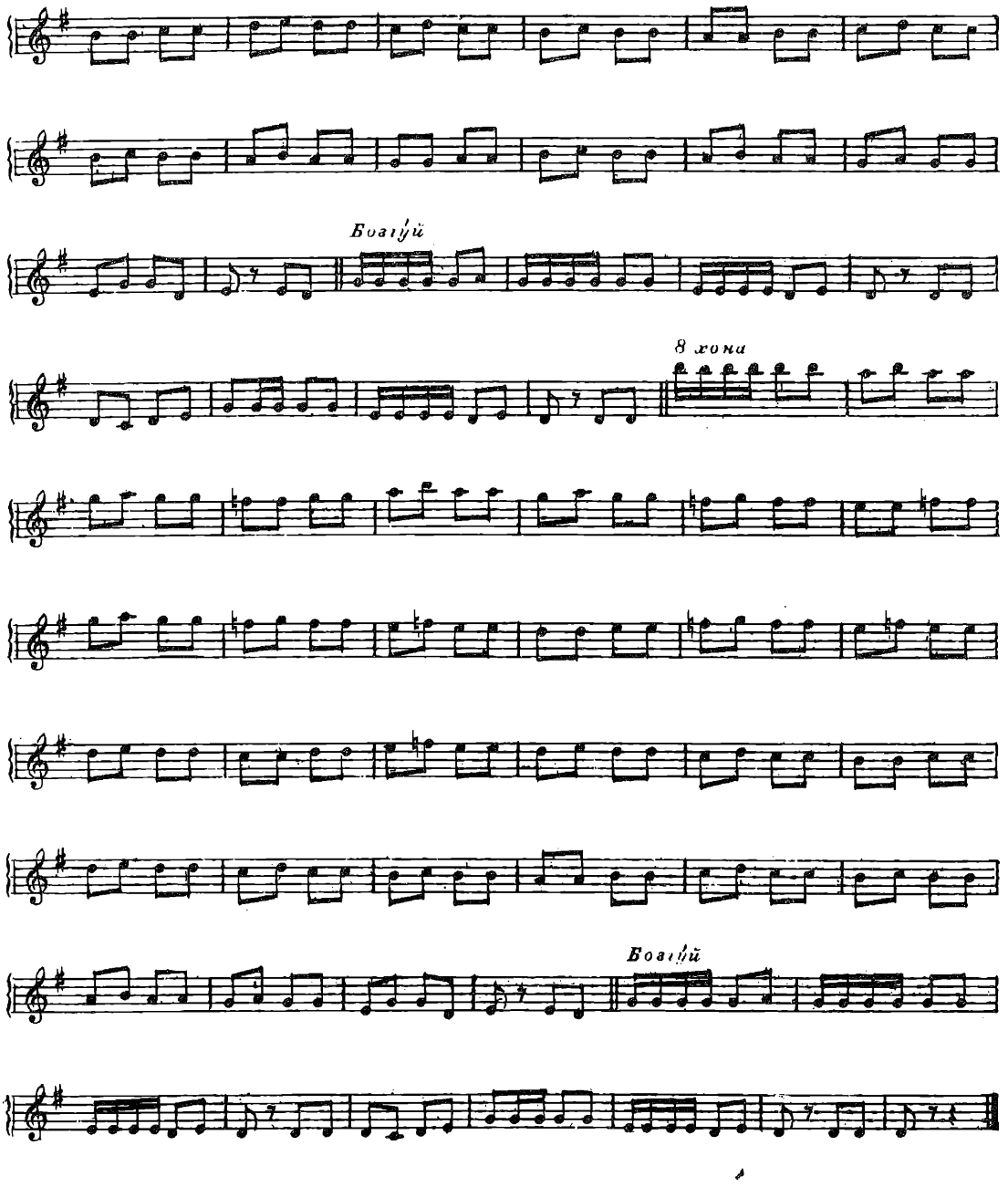
65

ТАСНИФ ИЗ МАКОМА БУЗРУК

„Шашмаком", т. I, стр. 29




5 хона
Бозгўй
6 хона
Бозгўй
7 хона



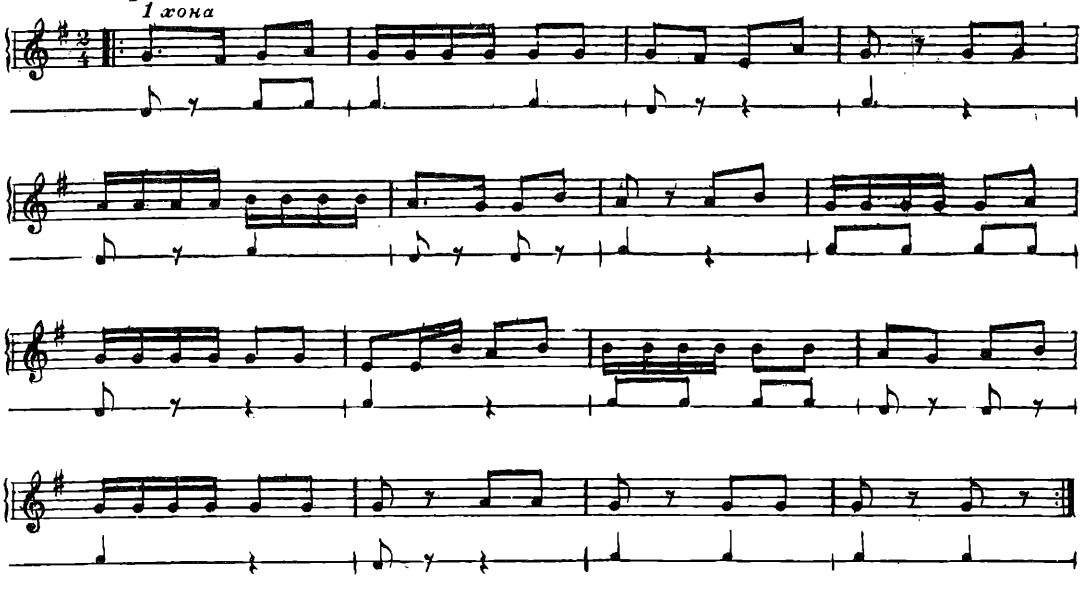
Как эпизоды — хона, так и основная тема рондо — бозгуй в мухаммасе и сакиле отличаются значительными размерами. В мухаммасе они равны шестнадцати двухчетвертным тактам, в сакиле же — двадцати четырем таким же тактам. Размерам мелодических построений мухаммаса и сакиля соответствуют размеры их сложных по ритму усулей. Примером строения мухаммаса может служить «Мухаммас Насруллои» из того же макома «Бузрук», состоящий из трех отделов:

МУХАММАС НАСРУЛЛОИ ИЗ МАКОМА БУЗРУК

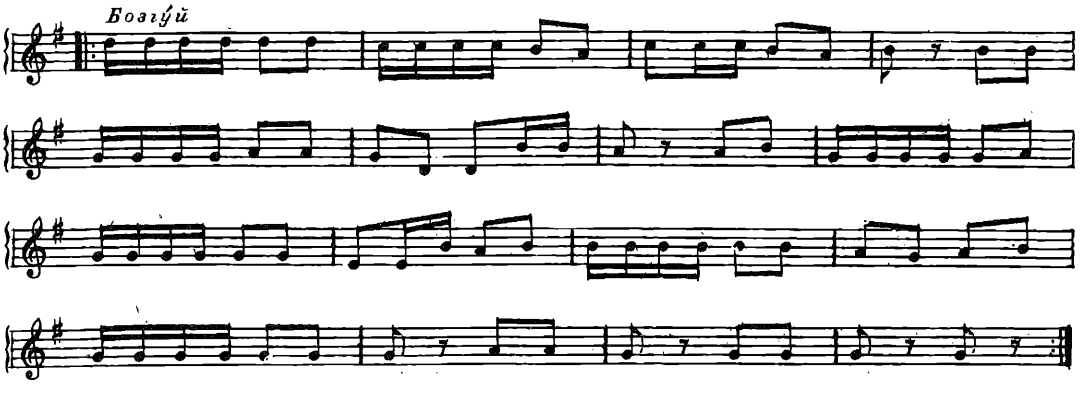
„Шашмаком". т. I, стр. 40

Умеренно (♩= 74)

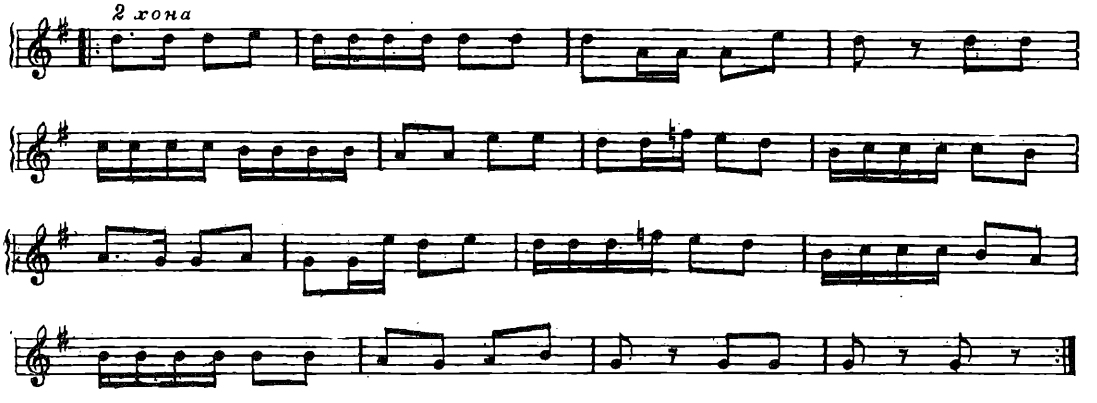
1 хона

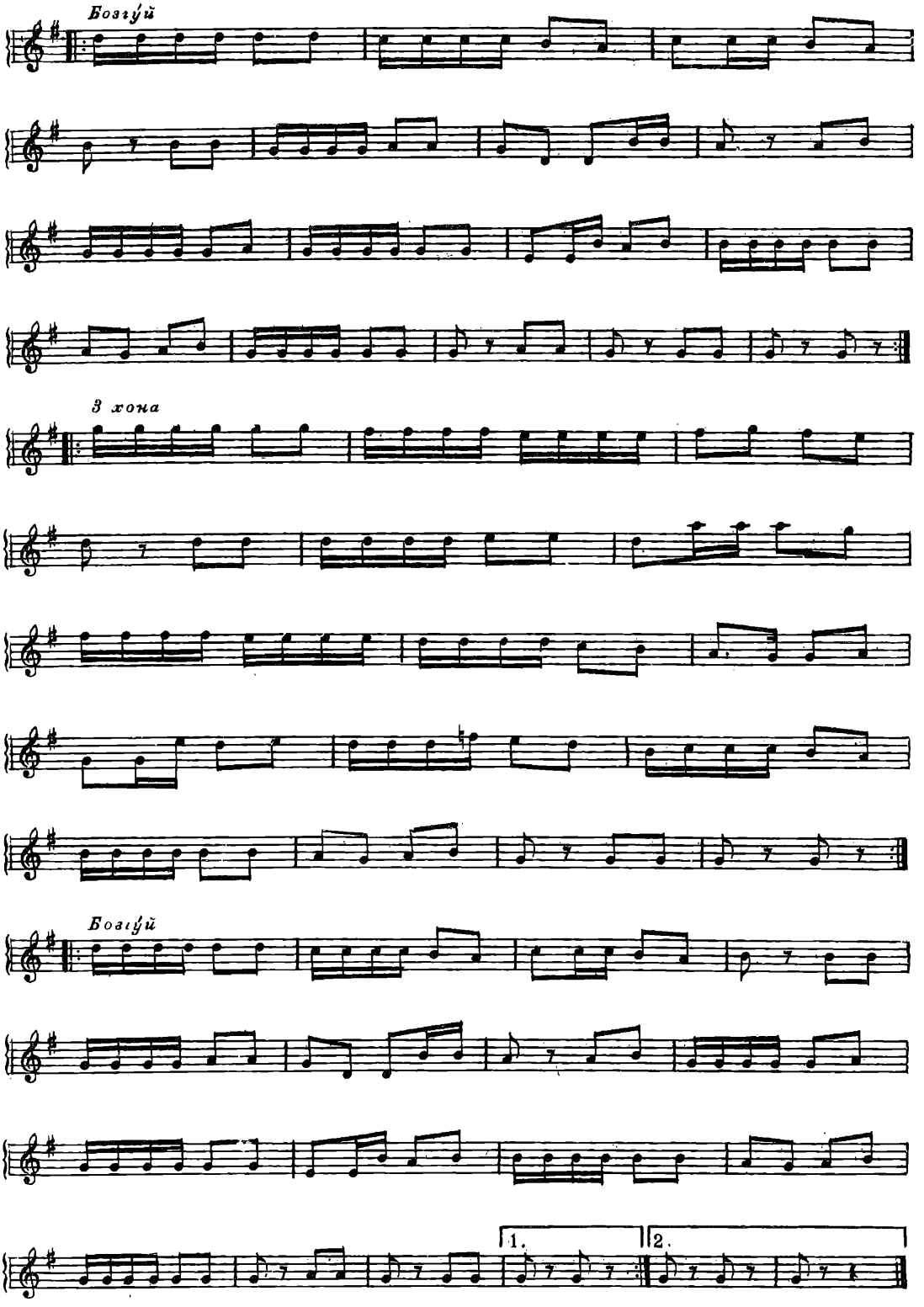


Бозгўй



2 хона



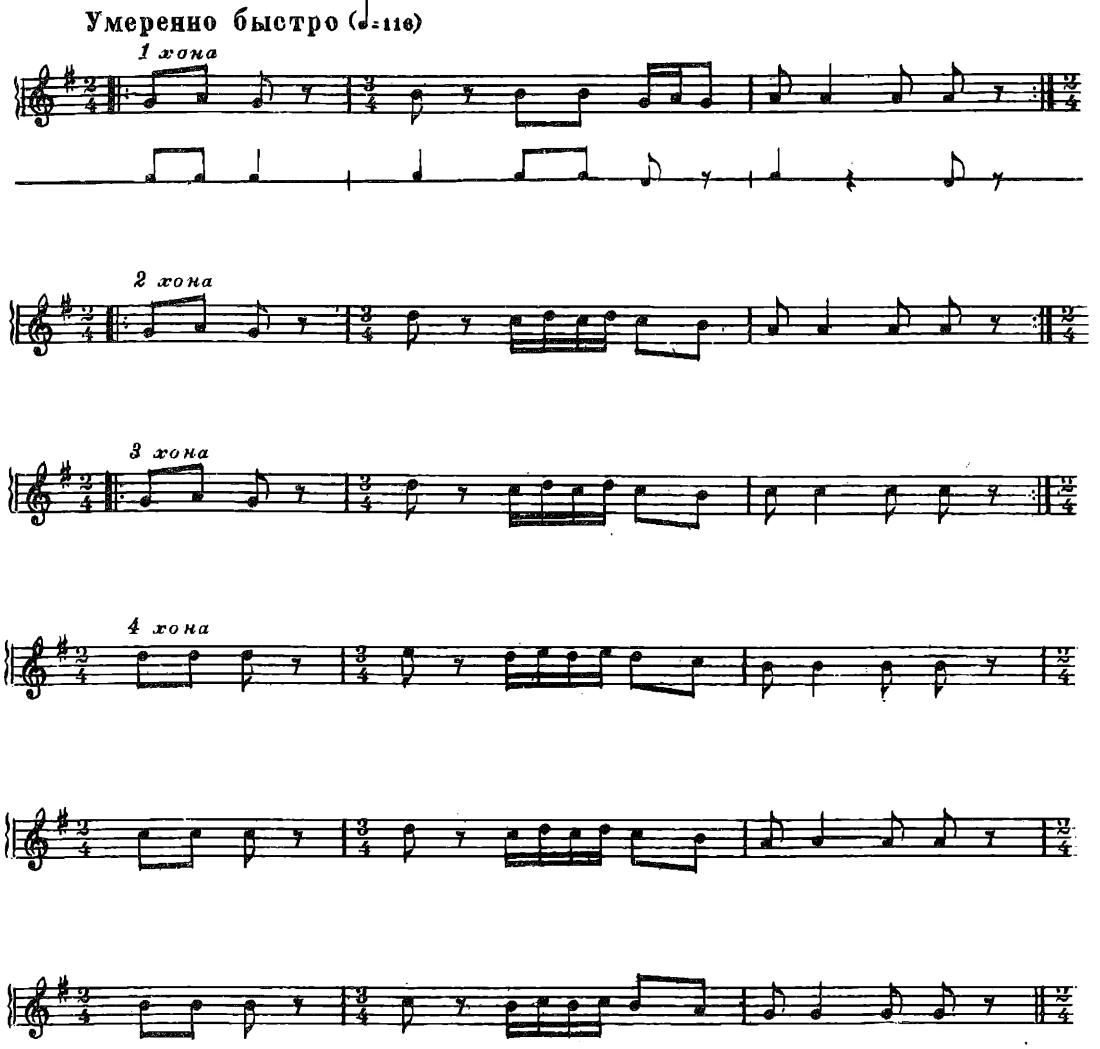

Богдуй
3 хона
Богдуй
1.
2.

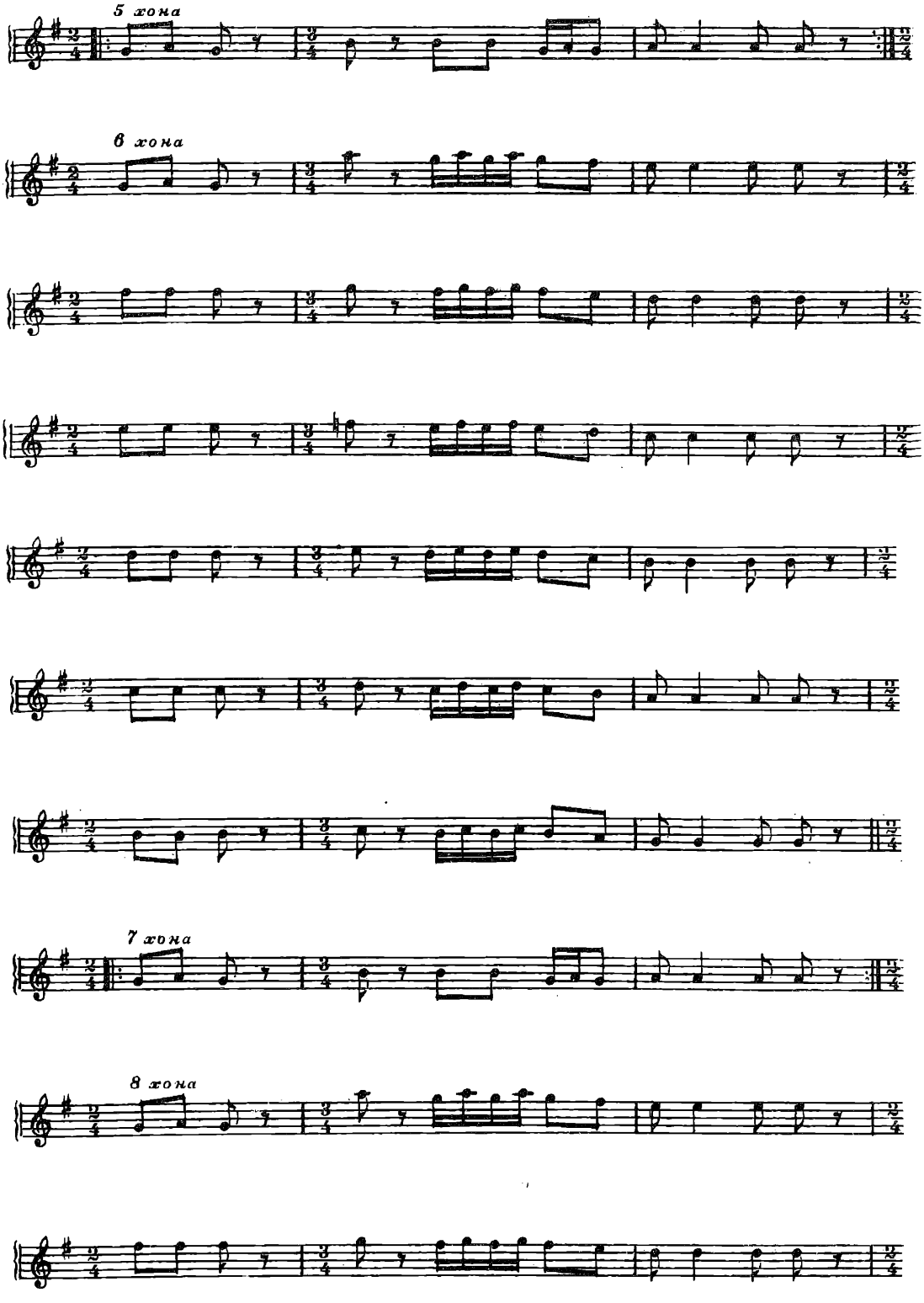
Что касается формы тардже, то она менее определенна по своему строению, в одних случаях приближаясь к форме таснифа, в других — к форме мухаммаса. Гардун имеет усуль из несоразмерных тактов, но не имеет рондообразного строения. Он состоит из однотипных по своей ритмической структуре музыкальных фраз, как это видно на примере из макома «Бузрук»:

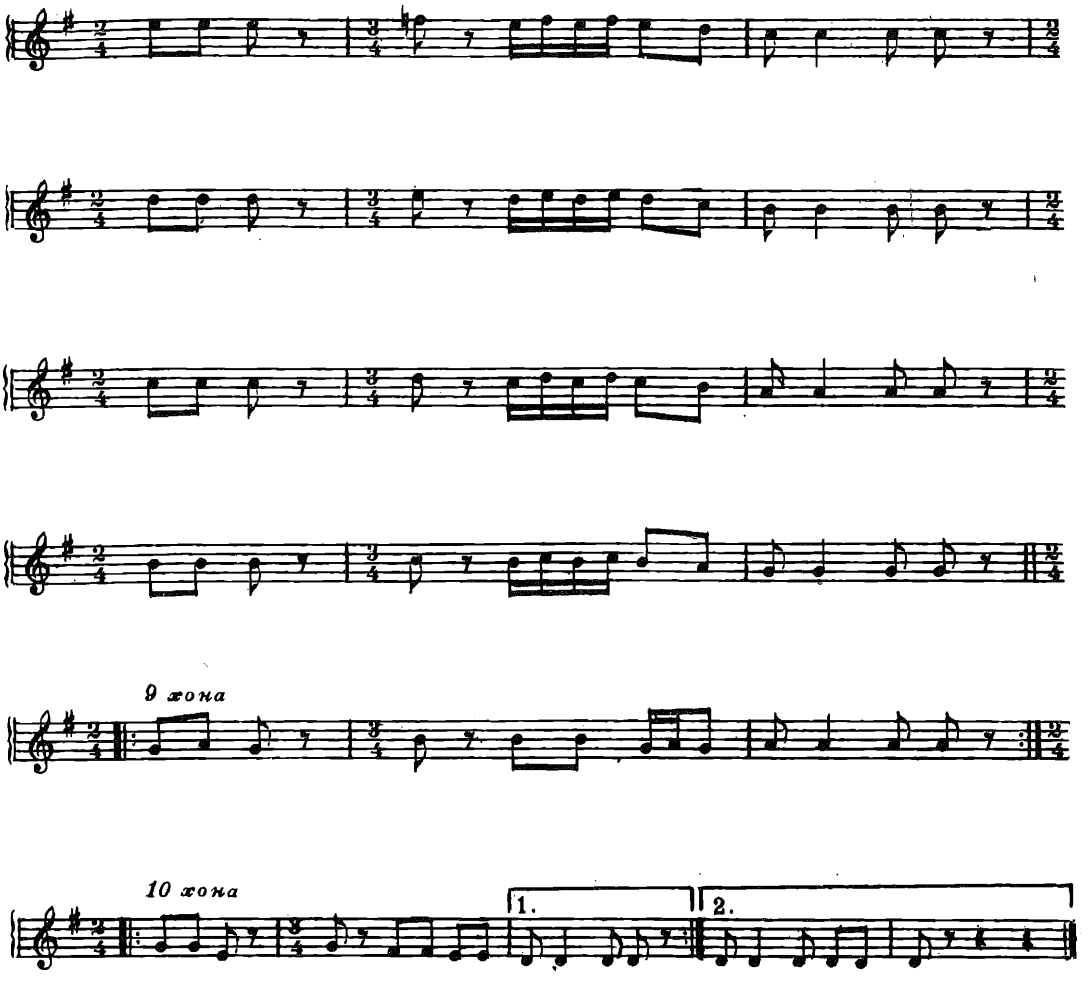
67

ГАРДУН ИЗ МАКОМА БУЗРУК

„Шашмаком", т. I, стр. 35




5 хона
6 хона
7 хона
8 хона



В различных частях первого отдела макома находит выражение характерный для таджикских произведений прием подъема мелодики в верхний регистр для получения высотной и эмоциональной кульминации, после которой происходит возвращение в основной низкий регистр и наступает успокоение.

Первый отдел макома в целом служит как бы широким многочастным инструментальным вступлением к его основному вокальному отделу, состоящему из четырех больших сольных частей: 1) с а р а х б а́ р — вступление, 2) т а л к и́ н — вид вокальной мелодии, 3) н а с р — другой вид вокальной мелодии и 4) у ф а́ р — заключение в танцевальном ритме.

Текстами этих частей являются крупные лирические стихотворения профессиональных поэтов, чаще всего в форме газелы или мухаммаса. Между этими главными частями второго отдела макома помещаются более короткие, носящие название т а р о н а́ и исполняемые хором инструменталистов.

Тароны контрастируют большим сольным вокальным частям макома и осуществляют связь между ними, подготавливая в ладовом или ритмическом отношении появление новых частей. Число тарон, исполняемых в промежутке между двумя сольными частями, колеблется от двух до шести и более. Образчиком тароны развитого вида может служить уже приведенная ранее «Газаль» Гиёси из макома «Бузрук» (№ 60).

Пример большой сольной части из вокального отдела представляет сарахбар из макома «Бузрук», начинающий второй отдел этого макома:

САРАХБАР ИЗ МАКОМА БУЗРУК

„Шашмаком", т. I
стр. 50

Умеренно (♩ = 84)

I.

f

1.

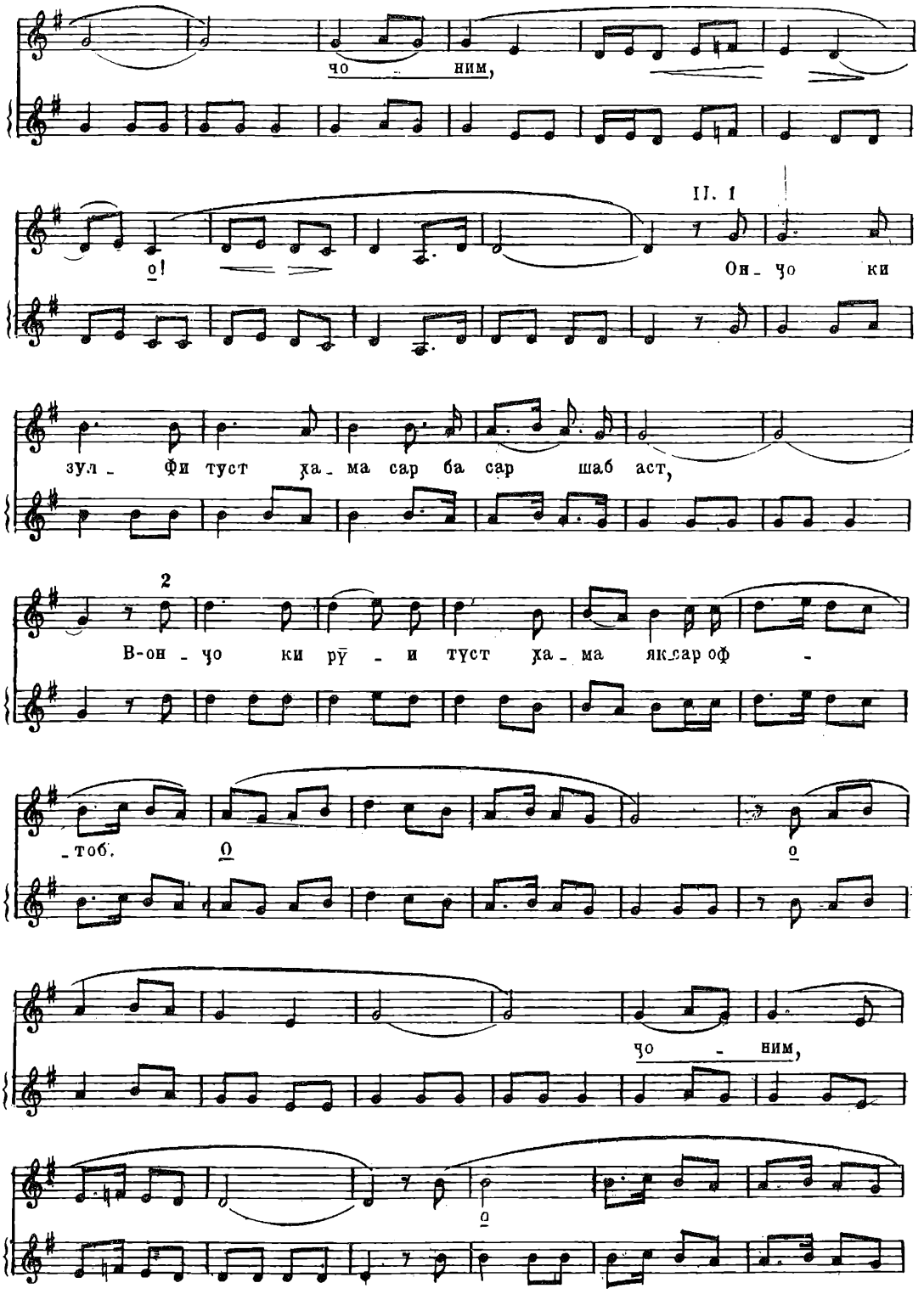
Эй, аз ка - мо - ли хус ни ту шав - ке дар

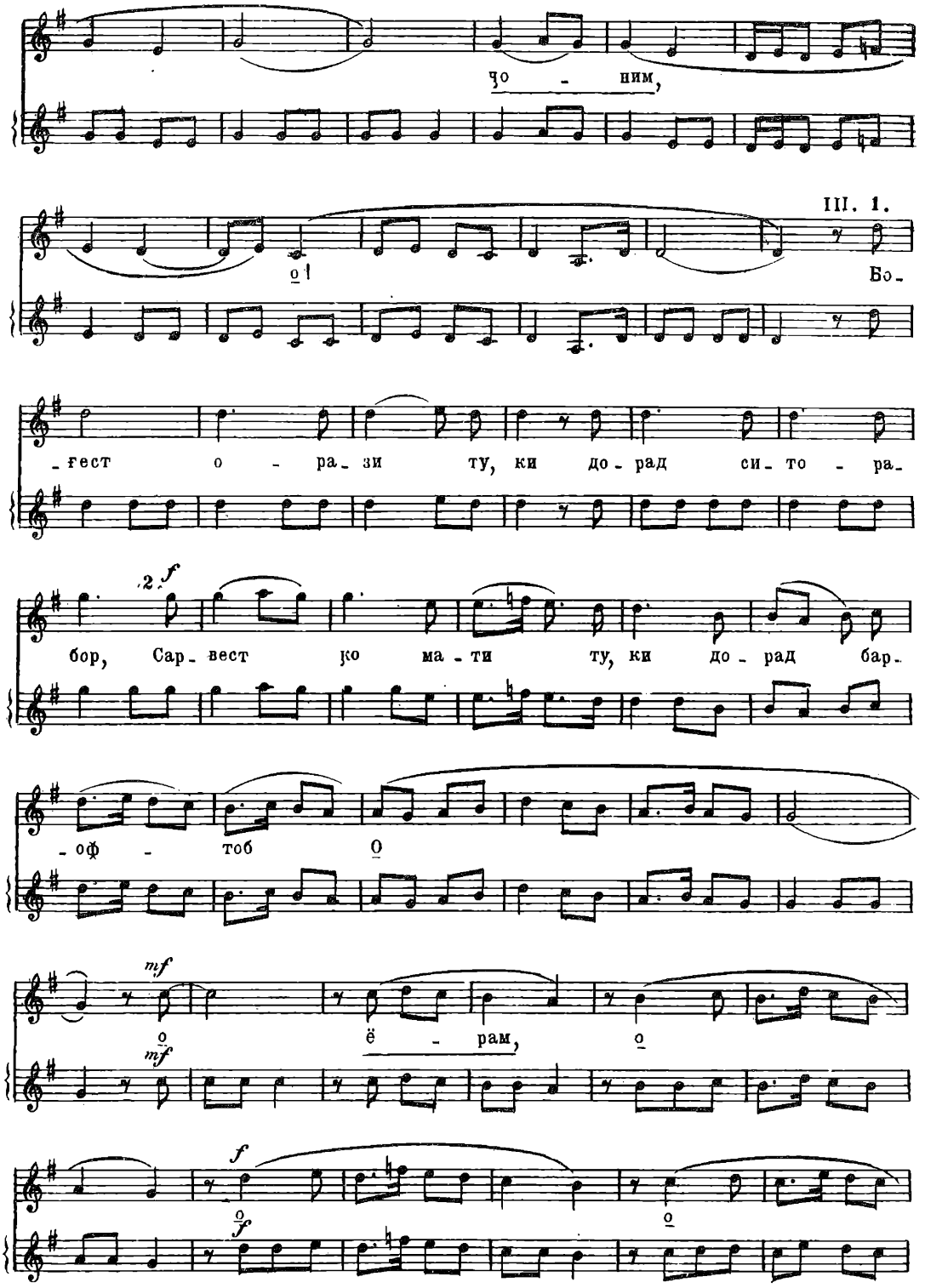
2.

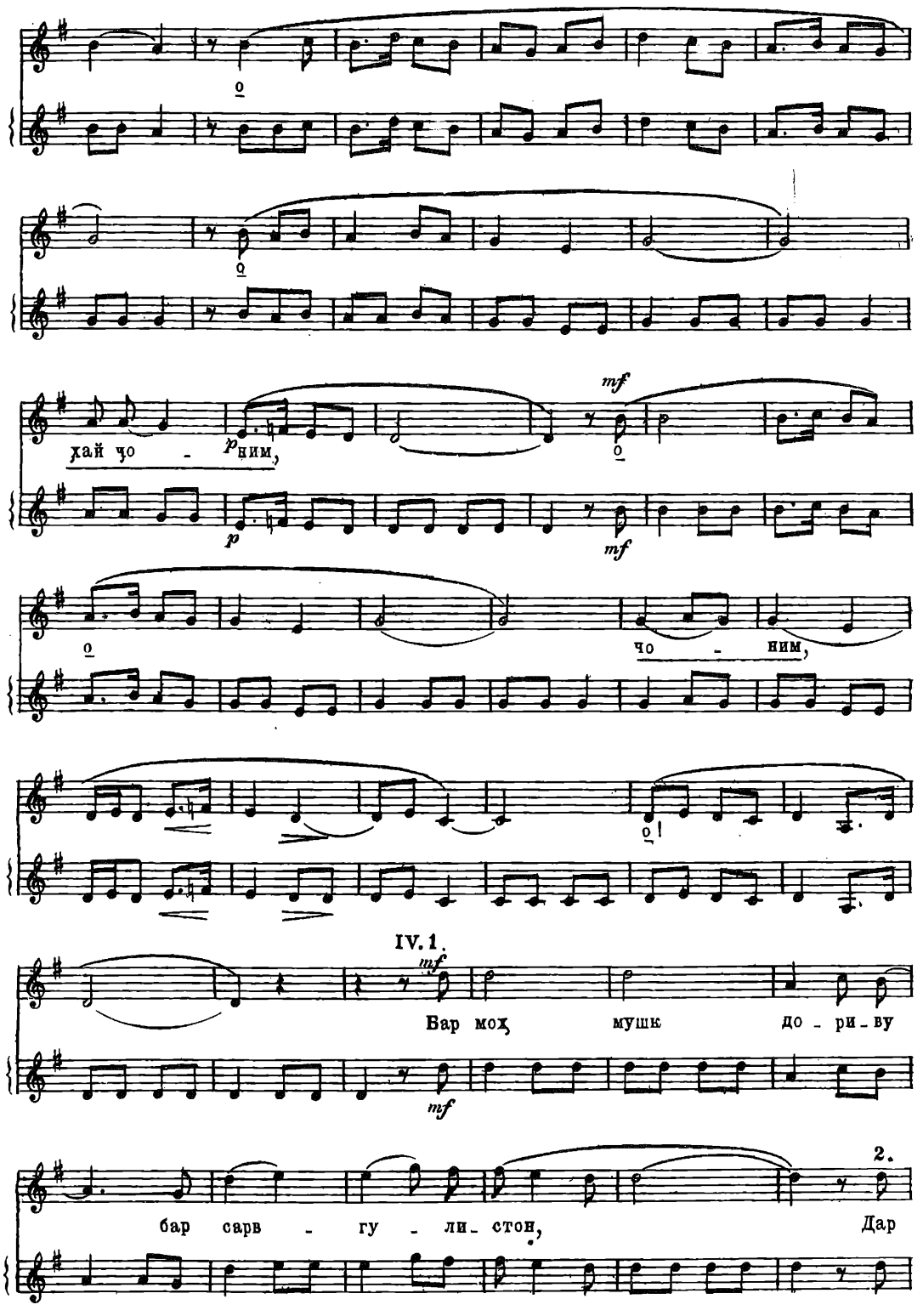
оф - тоб, Му - ят ка - ши - да до - и - ра -

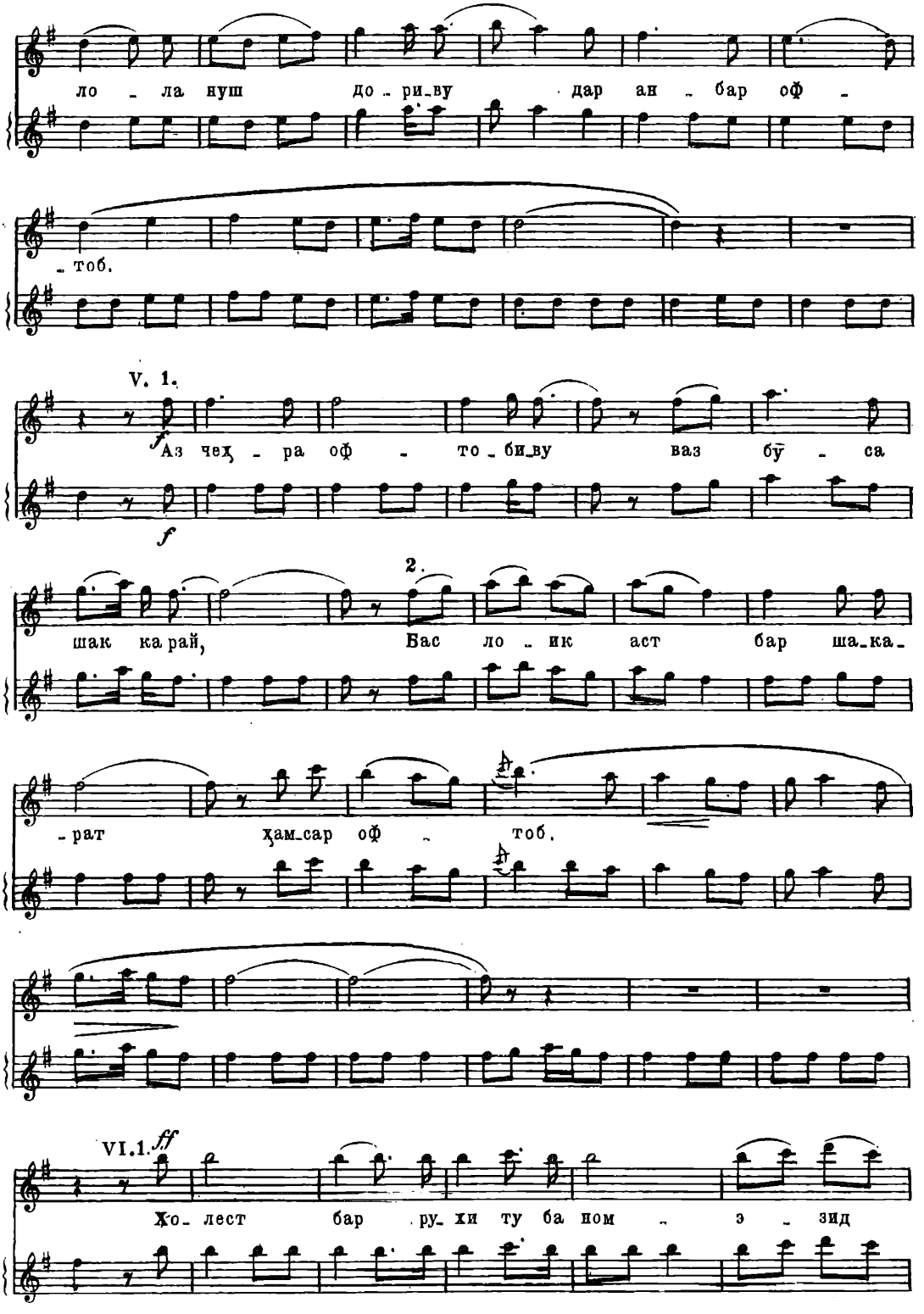
и шаб бар оф - тоб.

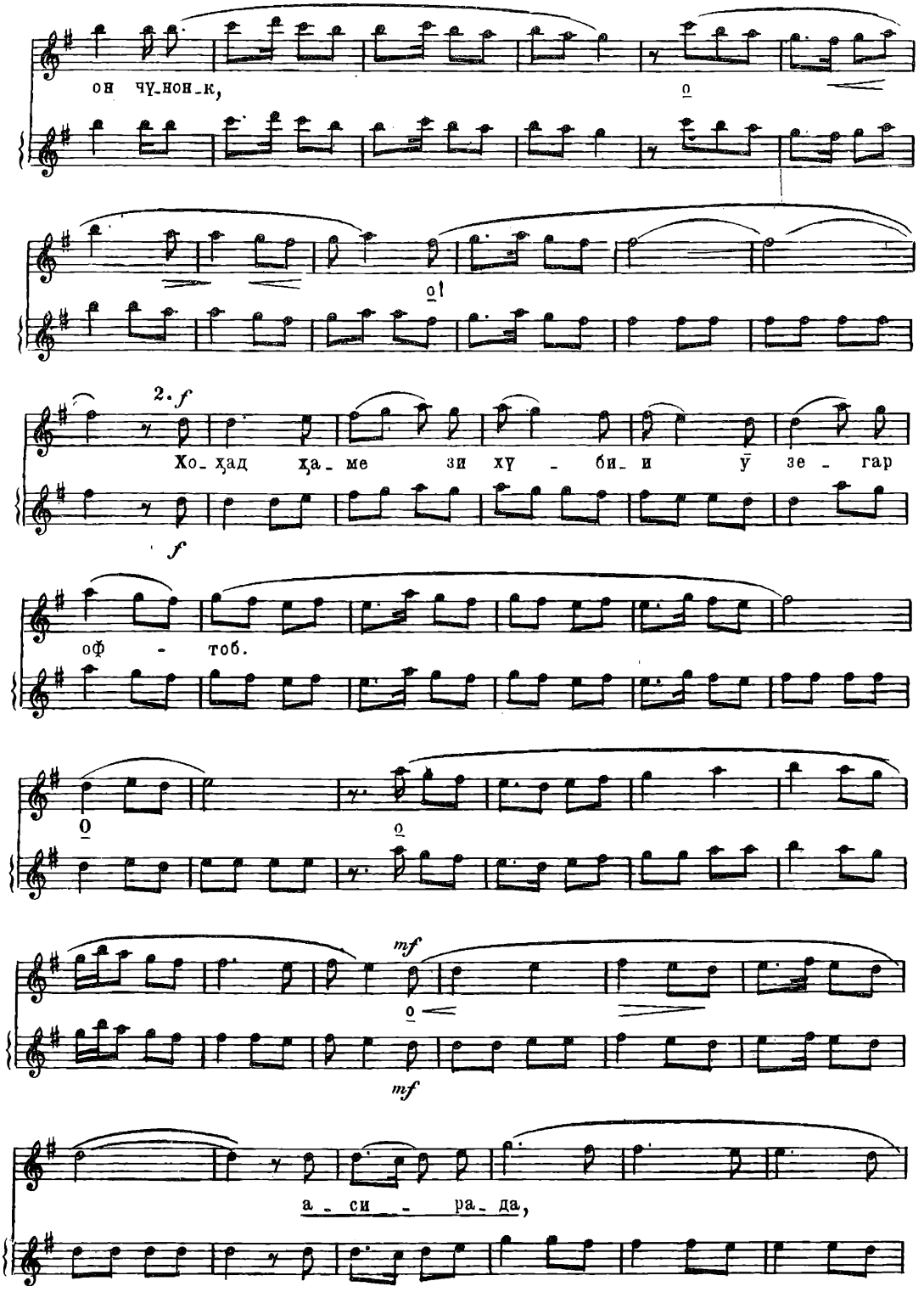
чо - ним,

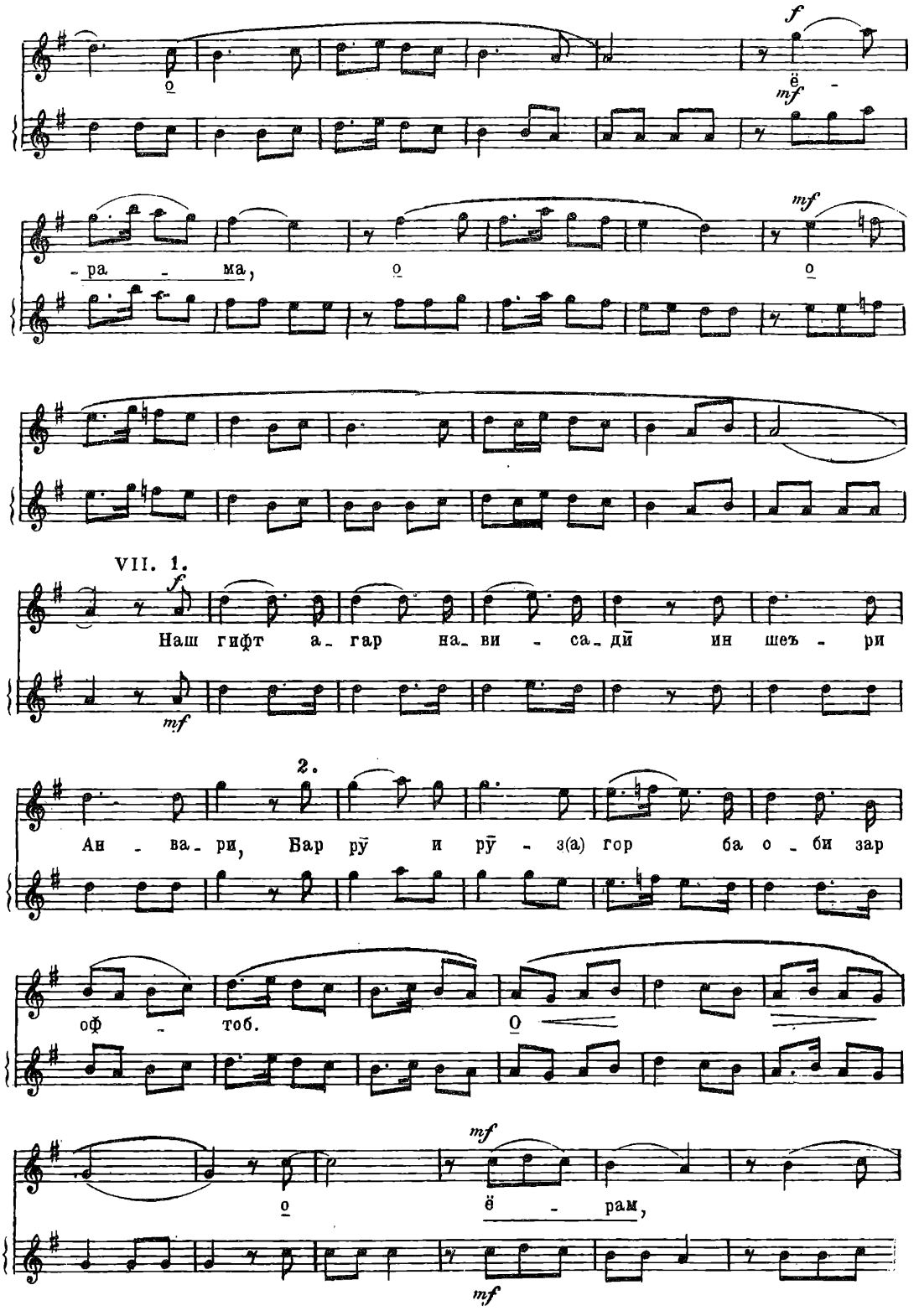

чо - ним,
о!
II. 1
Он - чо ки
зул - фи туст ҳа - ма сар ба сар шаб аст,
2
В-он - чо ки рӯ - и туст ҳа - ма як сар оф -
- тоб.
о
о
чо - ним,
о

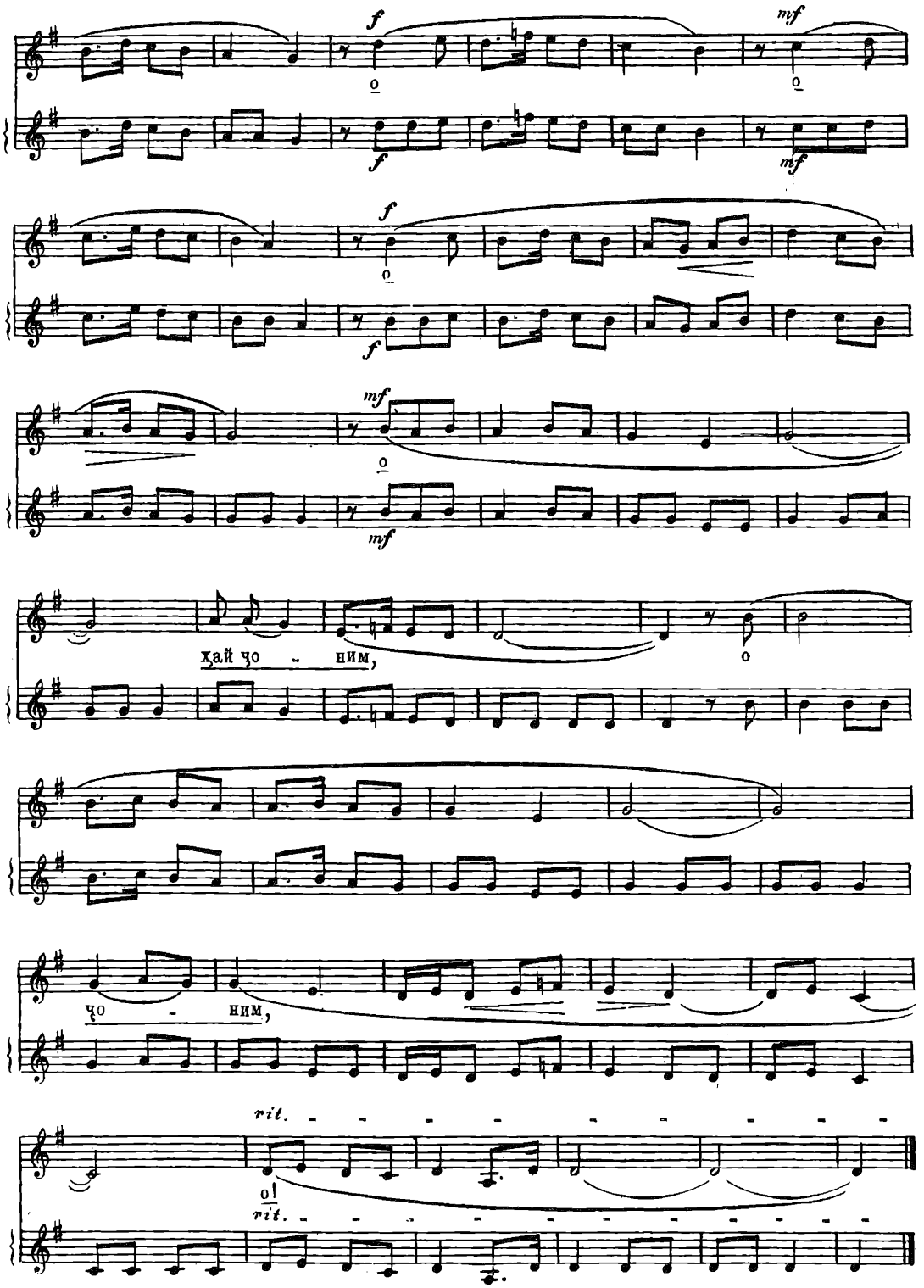

чо - ним,
III. 1.
о!
Бо-
-гест о - ра-зи ту, ки до-рад си-то - ра-
2.
бор, Сар-вест ко ма-ти ту, ки до-рад бар-
-оф - тоб о
о ё - рам, о


хай чо - ним,
чо - ним,
IV. 1.
Бар моҳ мушк до - ри - ву
бар сарв - гу - ли - стон,
2.
Дар


ло - ла нуш до - ри_ву дар ан - бар оф -
- тоб.
V. 1.
f
Аз чеҳ - ра оф - то - би_ву ваз бӯ - са
f
2.
шак ка рай, Бас ло - ик аст бар ша_ка_
- рат ҳам_сар оф - тоб.
VI. 1. ff
Ҳо_лест бар ру_хи ту ба ном - э - зид


он чӯнон-к,
2. f
Хо-ҳад ҳа-ме зи ху-би-и ӯ зе-гар
f
оф-тоб.
mf
mf
а-си-ра-да,


f
ё -
mf
- ра - ма,
mf
VII. 1.
f
Наш гифт а- гар на- ви - са- дӣ ин шеъ - ри
mf
2.
Ан - ва- ри, Бар рӯ и рӯ - з(а) гор ба о - би зар
оф - тоб.
mf
ё - рам,
mf


f
mf
f
mf
f
f
mf
mf
хай чо - ним,
o
чо - ним,
rit.
rit.

Текстом этого сарахбара является лирическая газела таджикского поэта Анвари (ум. ок. 1191):

Совершенством красоты твоей восторгается солнце,
Твои локоны тьмой ночи окаймили лицо твое — солнце!

Там, где локоны твои — царит тьма ночи,
Там, где лик твой — сияет солнце!

Лик твой — сад, где зреют плоды глаз твоих — звезд,
Стан твой — кипарис, увенчанный плодом лица твоего — солнца!

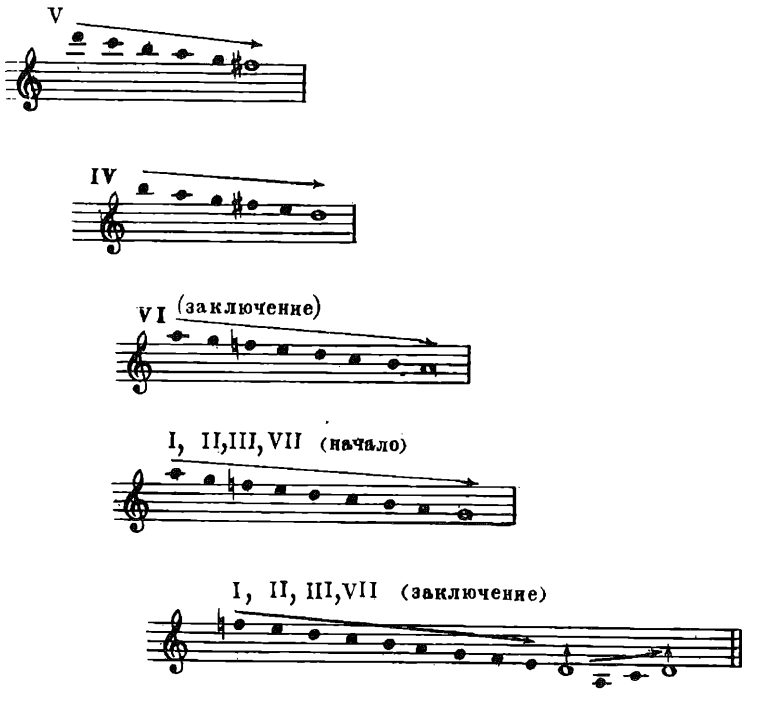
Мускусом кос окружен луноподобный лик твой,
а над кипарисом стана твоего — цветник лица.
В тюльпане губ твоих таится блаженство,
ароматные косы окружают лицо твое—солнце!

Лицо твое — солнце, а поцелуй — сахар,
Уста твои сахарные достойны лица твоего — солнца!

По воле судьбы украшено лицо твое родинкой:
Ее на лике своем не отказалось бы иметь и солнце!

Если бы, о Анвари, написал ты эти стихи
Золотою кистью на страницах вселенной —
поразилось бы и солнце!

Семь двустиший этой газелы образуют семь куплетов сарахбара. Лад трех первых куплетов — дорийский d-moll с подъемом в начале в квартовый регистр. Кульминация — аудж — приходится на четвертый и пятый куплеты, в которых сделан подъем в октавный регистр. Основным ладом куплетов можно считать миксолидийский D-dur с опорой в пятом куплете на терцию лада. В шестом куплете, начинающемся с лада ауджа, сделан переход к доминанте основного лада, после чего в последнем, седьмом куплете возвращается дорийский d-moll и основной регистр сарахбара. Смена регистров и ладов в мелодической структуре анализируемого сарахбара может быть изображена следующим образом:



При большой внутренней структурной сложности сарахбар целен по мелодике и тематике. В нем дается широкое развитие лирического чувства с постепенным нарастанием, подъемом в аудже и последующим успокоением к заключению пьесы

Сочетая в своем строении многообразие музыкальных форм, а в текстах — богатство поэтических образов и стилей, макóм является циклической формой, объединяющей наиболее высокие достижения народно-национальной культуры феодального периода. Но, одновременно, маком как музыкальное произведение отличается и противоречивыми чертами: форма его и музыкальное содержание (как и у других видов произведений народного склада) остаются в известном смысле неизменной основой произведения, между тем как тексты отдельных частей могут меняться при условии сохранения ритмической структуры стиха. Это давало возможность использования макома в исполнительской практике придворных певцов для пропаганды идеологии правящей верхушки феодального общества, для выражения беззастенчивой лести и низкого угодничества по отношению к правителям и их фаворитам.

Макомы, как и другие виды профессионального таджикского музыкального творчества, являются ценным историческим наследием и до настоящего времени пользуются широкой популярностью.

„Шашмаком"

В результате длительного процесса развития сюитных форм профессиональной музыки в Таджикистане сложился цикл из шести макомов — «Шашмаком». В его состав входят макомы: 1) Бузрýк, 2) Рост, 3) Навó, 4) Дугóх, 5) Сегóх и 6) Ирóк, получившие свое название от основных ладов, в которых они сочинены. Термин Бузрук или — правильнее — Бузург означает большой лад, в значении близком к термину мажор. Рост — истинный лад и Наво—мелодичный лад. Дугох и Сегох— соответственно второй и третий лады. И, наконец, Ирок — иракский лад, т. е. лад, происходящий из Ирака.

Все эти макомы имеют внутреннее строение, описанное в предыдущем параграфе. Общая ладовая система «Шашмакома» отличается большой сложностью, так как в отдельных частях каждого макома делаются модуляции в побочные лады. Эти лады носят названия «шубá», т. е. «ветви» основных ладов. Во всем «Шашмакоме» их насчитывается более двадцати. Основу для их возникновения мы видим в регистровых модуляциях, о которых уже было сказано.

Вокальные сюиты

Параллельно большой сюитной форме макома с его инструментальным и вокально-инструментальным отделами у таджиков существует форма вокальной сюиты с инструментальным сопровождением меньшего размера, состоящая из пяти частей с разными усулями, т. е. разного ритмического строения. Эти части следующие: 1) савт, 2) талкинчá, 3) кашкарчá (в кашгарском стиле), 4) сокиномá (на текст в поэтической форме «Песни виночерпия») и 5) уфáр (в танцевальном ритме).

Первая часть такой сюиты является сольной вокальной пьесой в многокуплетной форме и служит как бы темой всего произведения. Остальные части — это ритмические варианты первой части, в которых сохраняется ее форма и весь мелодический рисунок, но используются другие поэтические тексты с иной стихотворной ритмической основой. На стр. 225 приводится сравнительная таблица первых строк пяти частей одной из таких сюит в ладу Сабó, из которой наглядно видно, каким трансформациям подвергается мелодическое содержание первой части этой сюиты в последующих частях (см. пример 70 на стр. 225).

Основу мелодико-ритмической структуры частей сюиты составляют стихотворные строчки такого ритмо-слогового строения:

Савт:

4+4+4+3=15 слогов.

Талкинча:

7+7=14 слогов

Кашкарча:

5+5+5+5=20 слогов.

Сокинома:

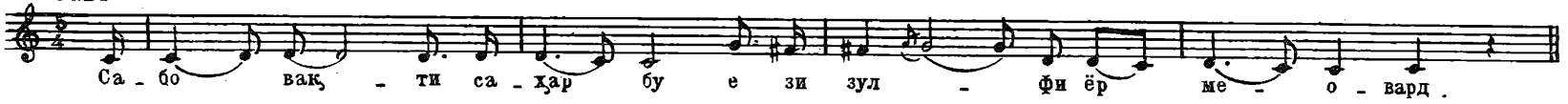
5+5=10 слогов.

Уфар:

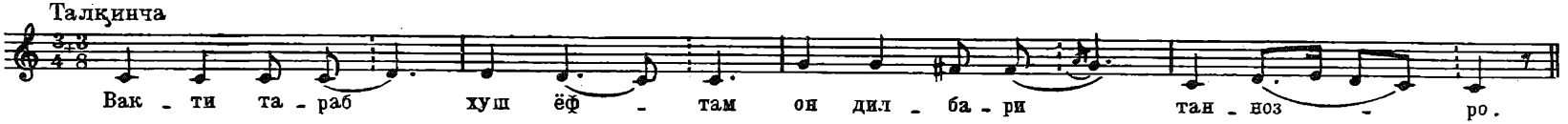
5+5+3=13 слогов.

Следует особо отметить оригинальность такой сюитной формы и мастерское

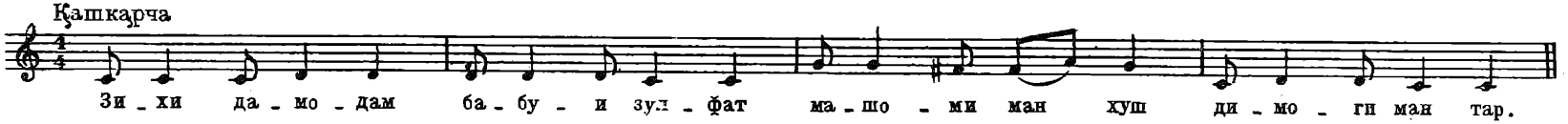
Савт



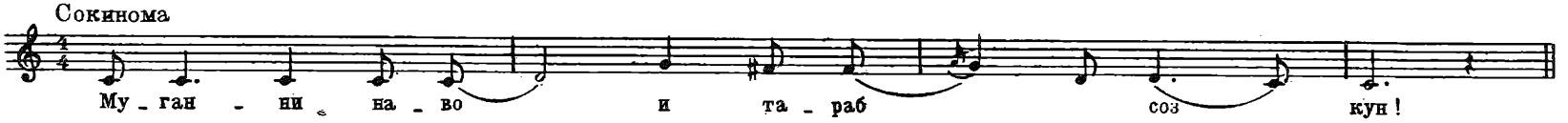
Талқинча



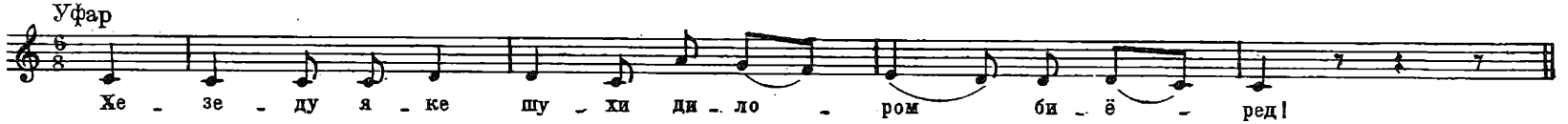
Қашқарча



Сокинома



Уфар



владение таджикскими профессиональными музыкантами техникой варьирования мелодического материала.

Таджикское музыковедение

Теоретические труды

Богатое развитие профессионального музыкального творчества получило отражение в обобщениях музыкально-теоретической мысли. Появились труды крупного для своего времени значения, разрабатывавшие проблемы происхождения музыкального искусства и влияния его на человека, а также исследовавшие вопросы ладовой и ритмической основы музыкального творчества.

Из этих трудов наиболее выдающимися являются: математический трактат Абуалй ибн Сино (980—1037) «Китáб аш-шифá» — «Книга чисел» с имеющимся в ней специальным разделом о музыке; «Рисолйи мусики́» — «Трактат о музыке» Абдуррахмана Джами (1414—1494); отрывки труда Абдулкадыра (ум. в 1435), сохранившиеся в анонимном трактате XV в.[1] и особо ценные тем, что в них дается подробное описание различных видов практически употребительных в его время музыкальных произведений.

Исторические работы

В этот же период создаются исторические и литературные труды и среди них работы мемуарного характера, содержащие ценные сведения о музыкальной жизни в крупных городах Таджикистана. К числу таких работ относятся: «Бабу́р-намэ́» — мемуары основателя династии Великих Моголов в Индии, Бабура (1483—1530), мемуары поэта Восифи́ (первая половина XVI в.), заметки Навои́ (1441—1501). Эти и другие источники знакомят нас с десятками имен выдающихся музыкантов-исполнителей и композиторов, авторов различных произведений. В характеристике их дарований и артистических качеств писатели того времени прибегают обычно к изысканным и преувеличенным выражениям, как: «уника своего времени», «редкость эпохи», «гордость музыкантов», «пленитель цветника науки о музыке» и другие. В особую заслугу композиторам они ставят преодоление ими необыкновенных трудностей при сочинении музыкальных произведений.

Все это было связано с распространением музыкального искусства в среде таджикского городского населения. Среди менее состоятельных групп населения и учеников медресе — высших школ — существовал обычай устраивать еженедельные мужские собрания в складчину, с чтением стихов, часто сочинявшихся самими участниками, и исполнением музыкальных произведений. В собраниях таджикской интеллигенции и, особенно, ее лучших представителей, всесторонне обсуждались различные вопросы литературы и искусства. Это касалось и музыки: исполнение новых произведений было темой оживленного обмена мнениями о их ценности как с общехудожественной, так и с музыкально-теоретической точки зрения. Важное место музыка занимала и в придворном быту. Султаны и эмиры, стремясь приобрести репутацию просвещенных покровителей наук и искусств, привлекали к своим дворам выдающихся деятелей музыкального искусства.

Широкое применение находила музыка и в городских народных празднествах, главными участниками которых были ремесленные цехи. При въезде Тимура в Самарканд в 1396 году было устроено одно из таких празднеств[2]. Во время него ювелирами, кузнецами, кожевниками, ткачами и мастерами других ремесел было сооружено на улицах и базарах города более ста великолепных павильонов, около которых пели певцы, играли музыканты, показывали свое искусство танцоры и канатоходцы. Голоса певцов «приводили в волнение Венеру». Танцоры своим искусством «выметали покой из сердец». «А певцы прекрасноголосые и музыканты сладкозвучные играли и пели на мотивы по образцам персов, на мелодии арабов, по обычаям турок, на голоса моголов, по законам [пения] китайцев и размерам алтайцев». Этим сообщением подчеркивается многонациональный состав исполнителей, собранных Тимуром в Самарканд из всех завоеванных им стран.

---

[1] R. d'Erlanger. La musique arabe. I. IV. «Traite' anonyme XV-e s.». Paris, 1939.

[2] А. М. Беленицкий. Из истории участия ремесленников в городских празднествах в Средней Азии в XIV—XV вв. Государственный Эрмитаж. «Труды Востока», т. II. Л., 1940.

ТАДЖИКСКАЯ МУЗЫКА С XVI в. ДО НАЧАЛА XX в.

Таджикская музыка в XVI—XIX вв.

Завоевание в самом начале XVI в. Средней Азии кочевниками узбеками внесло большие изменения в жизнь ее народов. Значение Самарканда и Герата как крупнейших центров таджикской культуры и музыкального искусства предшествовавших двух веков пало в связи с образованием узбекских феодальных владений, из которых наиболее значительными были эмират Бухара, Хивинское и Кокандское ханства. В связи с этим начался отлив культурных, а вместе с ними и музыкальных сил из Герата в Бухару, Самарканд, Ташкент и другие города Средней Азии. Крупнейшим центром таджикской культуры в этот период стала Бухара.

Но условия феодального раздробления, связанные с образованием этих ханств, постоянные междоусобные войны между ними, ничем не ограниченное самовластие эмиров и ханов и тяжелое положение трудовых народных масс, жестоко угнетаемых ханскими чиновниками,—все это было причиной замедленного развития экономики и культуры. При фанатической поддержке невежественного и реакционного мусульманского духовенства ханы всячески подавляли передовую творческую мысль и демократическое направление в литературе и искусстве, жестоко преследовали все проявления протеста и борьбы трудящихся масс против бесправия, социального угнетения и феодального произвола.

В этот период получают широкое развитие песенные жанры, характеризующие тяжелое положение трудящихся, как, например, чужбинные песни — «гариби́», песни батраков и рабочих отходных промыслов, песни о тяжелом положении женщины и другие. Распространены были также жанры сатирических песен, обличавших правящую верхушку, ее пособников и приспешников, мулл, их ханжество и лицемерие, а также песни социального протеста и народных восстаний.

Профессиональные музыканты в этот период исполняют произведения традиционного репертуара и создают также новые сочинения в сложившемся стиле. Произведения классических поэтов и музыка к ним звучат на собраниях литературно-музыкальных кружков таджикской интеллигенции. Здесь в музыкальном оформлении исполняются также и новые поэтические произведения передового направления, как стихи крупного поэта, ткача по профессии, Саидо́ Насафи́ (ум. ок. 1707) и жившего в Индии, но очень популярного в Средней Азии Бедиля (1644—1721), противопоставлявших себя придворным поэтам и разрабатывавших в своем творчестве гражданские и социальные мотивы.

Возникают также и музыковедческие работы теоретического и исторического содержания, как труды Каукаби́ и Дервиша-Али́. Труд Наджмуддина Каукаби́ (ум. в 1576), выдающегося бухарского музыканта и теоретика XVI в., содержит в себе изложение последования вокальных частей «Шашмакома» с приведением исполнявшихся в его время текстов и с указанием ладовой структуры. Труд Каукаби́ дает редакцию «Шашмакома», близкую к существующей в настоящее время. Следует отметить, что целый ряд текстов макомов и в современной редакции «Шашмакома» и в списке Каукаби совпадают, сохраняясь, таким образом, в практике таджикских исполнителей этого цикла в течение четырех веков. Появление труда Каукаби является свидетельством того, что «Шашмаком» уже полностью сформировался в феодальный период как вершина профессионального народного таджикского музыкального искусства.

Труд Дервиша-Али «Рисоля́и мусики́» — «Трактат о музыке» (перевод А. А. Семенова. Ташкент, 1946) относится к первой половине XVII в. Он распадается на два основных раздела: теоретический и исторический. Первый посвящен рассмотрению общих вопросов происхождения музыки и влияния ее на человека, а также изложению учения о ладах, ритме (усуль) и описанию музыкальных инструментов. Второй раздел состоит из собрания биографий выдающихся таджикских музыкантов — композиторов и исполнителей XV и XVI вв. Если первый раздел работы Дервиша-Али не отличается особой самостоятельностью и содержит в себе сведения, заимствованные из более ранних известных работ, то второй — представляет большую ценность и интерес для исто-

рии таджикской музыки богатством приводимых в нем данных. Как и другие музыкальные трактаты средневековья, работа Дервиша-Али содержит ряд эпизодов легендарного характера и не свободна от анахронизмов.

Свою музыковедческую «родословную», включающую девять имен, Дервиш-Али начинает в хронологическом порядке с Сафиуддина Абдулмумина (ум. в 1294), знаменитого теоретика, жившего в Багдаде. В нее он включает также известного Абдулкадыра (ум. в 1435), затем ряд гератских музыковедов XV в. и бухарских музыковедов XVI в. В этой «родословной» Дервиш-Али дает историческую картину развития таджикского музыковедения, указывая при этом на взаимообмен с западными иранцами — явление, параллельное литературному взаимообмену, о котором упоминалось ранее в связи с именами Хафиза и Саади.

Таджикская музыка после присоединения Средней Азии к России (конец XIX в. —начало XX в.)

Со второй половины XVI в. завязываются и развиваются торговые и дипломатические отношения между Бухарой и Россией, имевшие большое историческое и культурное значение для народов Средней Азии. Они создали основу для выхода среднеазиатских ханств из застоя и состояния культурной изолированности и отсталости. Конец этому положению принесло присоединение Средней Азии к России в последней четверти XIX в. (1884). Таджикский народ при этом встретился с двумя Россиями: с царской Россией — Романовых и их челяди и с Россией великого русского народа — Россией Белинского и Чернышевского. Средняя Азия получила теперь возможность приобщения к передовой культуре русского народа, а также братскую помощь русского пролетариата в революционной борьбе.

В этот период в Бухаре появляются крупные фигуры Ахма́да Дони́ша (1827—1897), родоначальника просветительства, бывшего врачом, астрономом, художником, поэтом и музыкантом, и Садриддина Айни́ (1878—1954), одного из крупнейших таджикских писателей первой половины XX в. Встречи в городах таджикских батраков-отходников с русскими рабочими играют в это время огромную революционизирующую роль и создают основу для формирования таджикского пролетариата.

Ведущими видами музыкального искусства в этот период продолжают оставаться народная песня и профессиональное музыкальное творчество. Откликаясь непосредственно на события народной жизни, таджикская песня отражает в своем содержании развитие освободительных движений. Ярким примером этому являются песни восстания 1885 года, руководимого дехканином Восе́, когда тысячи таджикских дехкан, выведенные из терпения притеснениями и насилиями эмирского правительства, нанесли поражение эмирским сарбазам, захватили крепость Бальджуа́н и разгромили дома богачей и высшего мусульманского духовенства. После подавления восстания Восе был повешен.

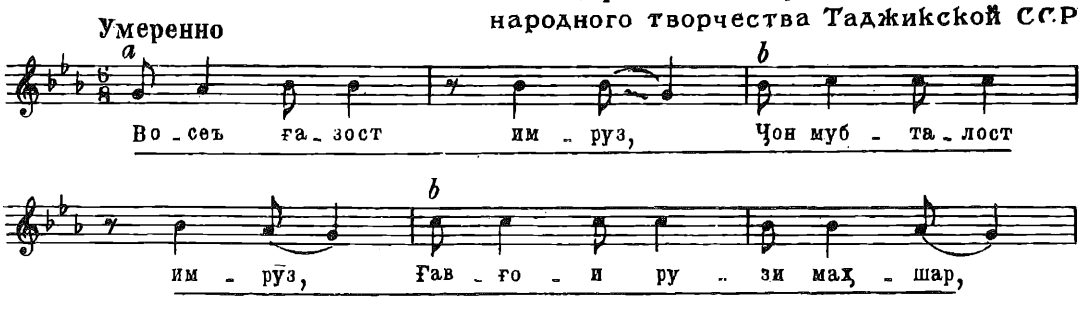
Приводимые ниже две песни о восстании Восе — «Шуриши́ Восе́» — ярко отражают всю силу протеста таджикских дехкан против эмирского гнета. Они близки по содержанию и представляют собою две части единого текста. В первой песне дается картина восстания и описываются военные действия:

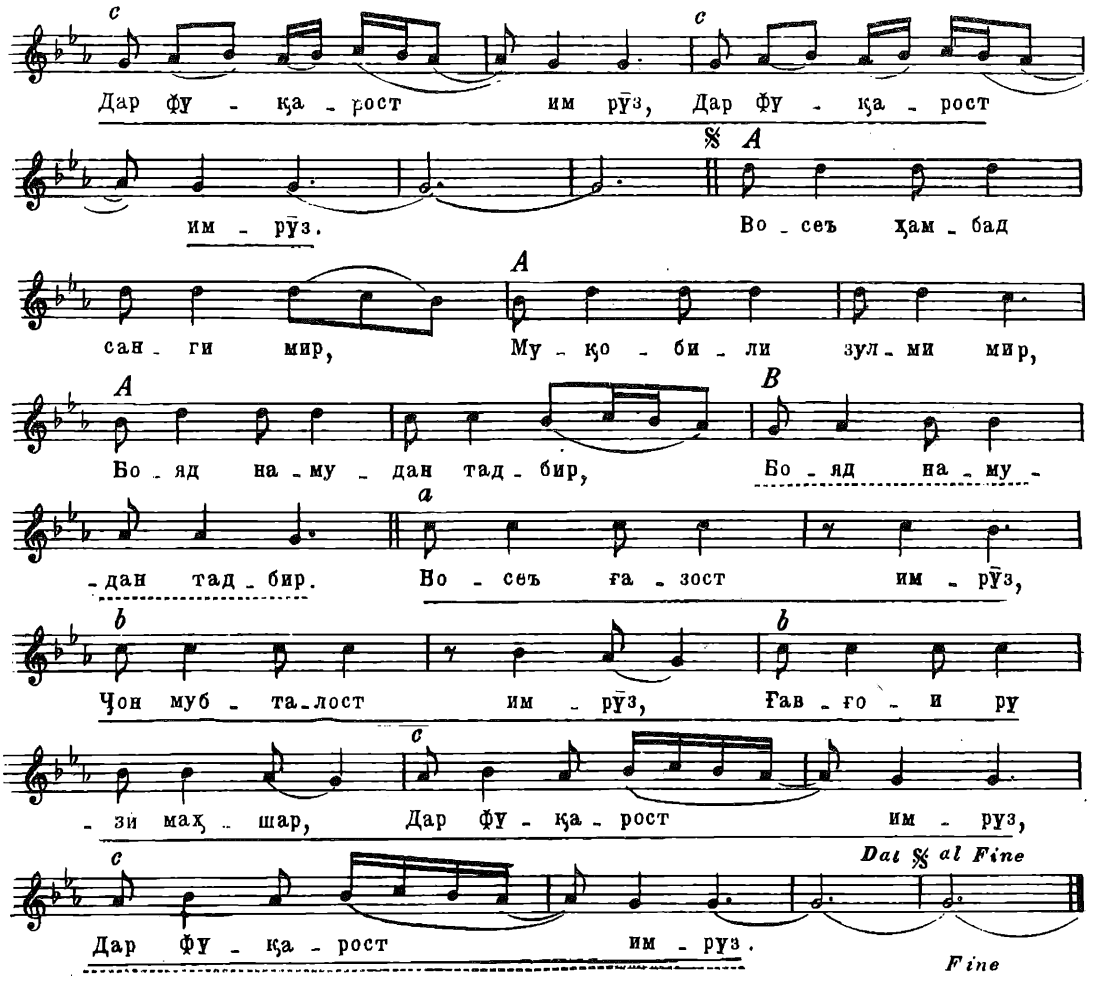
71

ШУРИШИ ВОСЕЪ

ВОССТАНИЕ ВОСЕ

Из материалов Республиканского Дома народного творчества Таджикской ССР





Восеъ ғазост имрӯз,
Ҷон мубталост имрӯз,
Ғавғои рӯзи маҳшар,
Дар фуқарост имрӯз.

Восеъ хамбад санги мир,
Муқобили зулми мир,
Бояд намудан тадбир.

Восеъ ғазост имрӯз...

Восеъ сари сангонай,
Пои аспуш лангонай,
Худаш марди мардонай.

Восеъ ғазост имрӯз ...

Восеъ хамбид суи Норак,
Купрука карда порак,
Монгито шуд оворак.

Восеъ ғазост имруз...

Восе восстал на священный бой,
Жизнь полна скорби,
Крик как в день страшного суда
Среди народа.

Восе хочет свергнуть гнёт эмира,
Против эмирского гнета
Надо найти защиту.

Восе восстал на священный бой...

Восе на каменной скале,
Его лошадь захромала,
Он— мужественный человек.

Восе восстал на священный бой...

Восе направился в сторону Нурека,
Разломав мост;
Мангыты[1] пришли в смятение.

Восе восстал на священный бой...

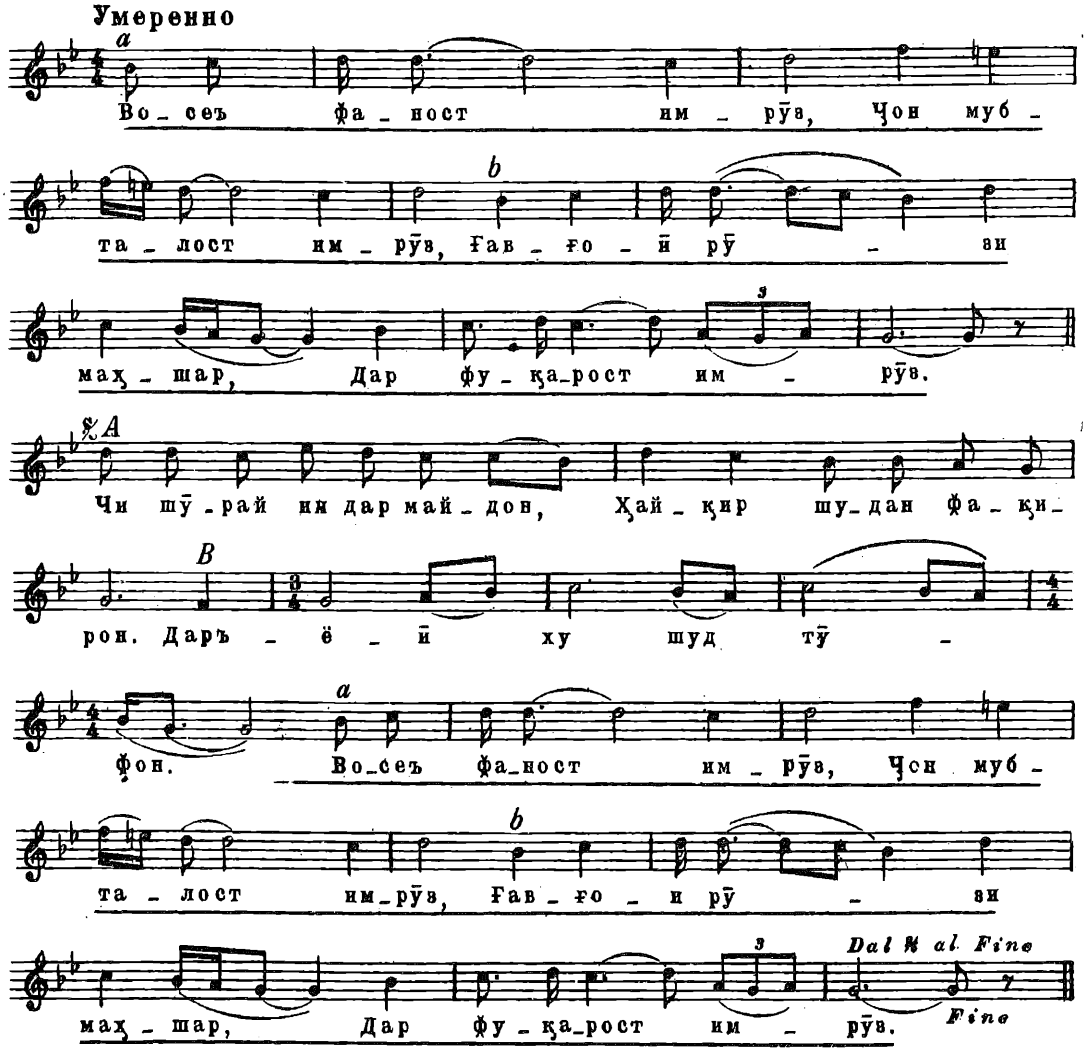
[1] Мангыты династия последних бухарских эмиров

Во второй песне рассказывается о казни Восе и его сподвижников и о жестокой расправе с восставшими:

72

ШУРИШИ ВОСЕЪ
ВОССТАНИЕ ВОСЕ

Из материалов Республиканского Дома народного творчества Таджикской ССР



Восе сегодня умирает
Жизнь полна скорби,
Крик, как в день страшного суда,
Среди народа.

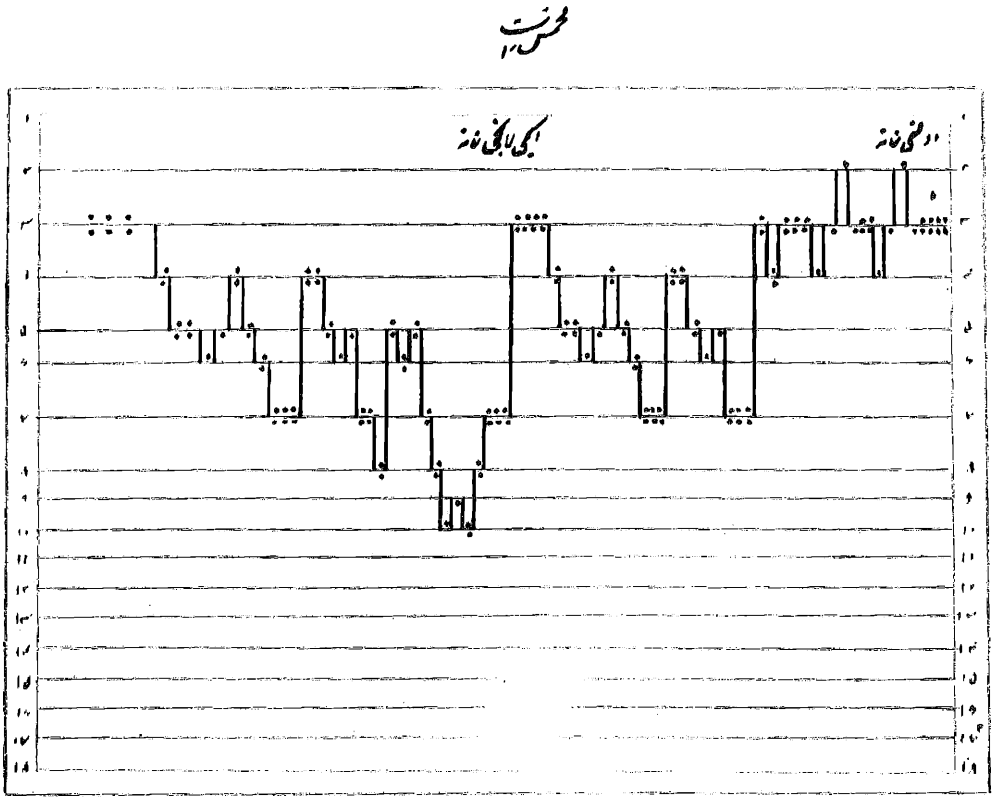
Что за волнение на площади?
Гибнут бедняки,
Как в бурю, взметнулась река крови.

Восе сегодня умирает...

Обе песни ярко выразительны по мелодике и эмоциональному складу. И если в первой из них глубина чувства особенно подчеркивается выбором фригийского лада с его сосредоточенным характером, то во второй особая сила выражения достигается исключительной свободой развития мелодии. В обеих песнях находит глубоко художественное оправдание применение цепной трехчастной формы с ее настойчивым повторением рефрена, несущего на себе эмоционально-смысловую нагрузку.

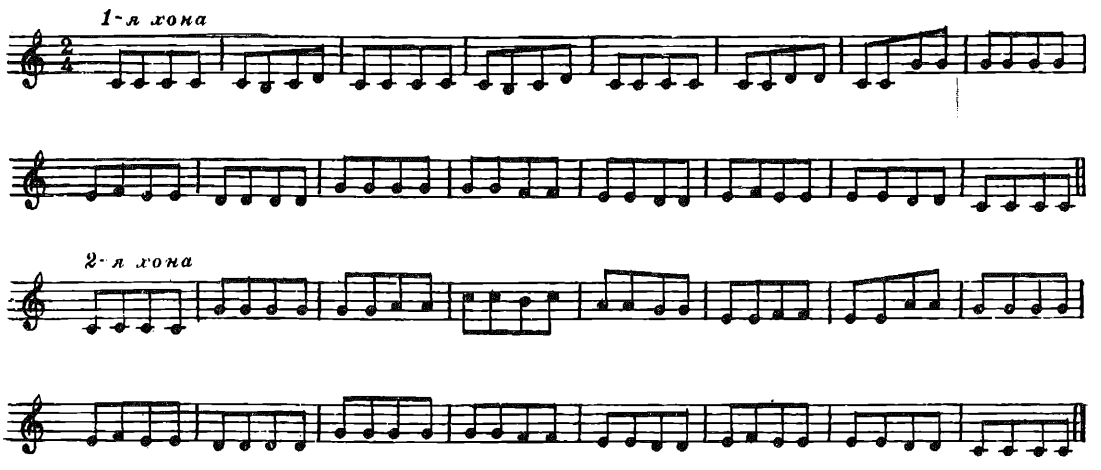
Большое значение для развития народной профессиональной музыки имело изобретение в 80-х годах XIX в. оригинальной нотописи, получившей название «хорезмийской нотации». Эта нотопись была изобретена хивинским поэтом и музыкантом Ниязом Мирзабаши Камилем (ум. в 1889). Хорезмийская нотация является видом своеобразной инструментальной табулатуры. Нотный стан в ней состоит из 18-ти линий, соответствующих ладам танбура и предназначенных для обозначения высоты звуков. Длительность же звуков этой нотации обозначается точками, расположенными на линиях и равными одной восьмой или одному удару плектра по струне танбура. При записи того или иного произведения словами указывается его лад и усуль, в котором оно исполняется, а также обозначается деление произведения на законченные отделы (хона). Являясь инструментальным нотным письмом, хорезмийская нотация не приспособлена к точной записи вокальных произведений. Текст их записывается над партией танбура, а мелодии исполняются певцом в соответствии с этой партией.

Хорезмийской нотацией записан весь цикл «Шашмакома», а также некоторые отдельные произведения как профессионального, так и народного склада. Вот образец этой нотации:



и перевод приведенной в нем записи на современную нотацию:

73 а



Изобретение хорезмийской нотации свидетельствует о высокой степени одаренности таджикских музыкантов и в решении сложных теоретических вопросов.

Колониальная политика царского самодержавия, эмирский угнетательский феодальный режим и отсутствие на территории Бухары сколько-нибудь крупных центров новой культуры — все это не способствовало развитию таджикской музыкальной культуры в конце XIX и начале XX в. И только Великая Октябрьская социалистическая революция, принесшая полное раскрепощение таджикскому народу, создала ничем не ограниченные возможности для новых деятелей его музыкального искусства.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Основой развития таджикской музыки является народная песня, древние виды которой сохранились у населения горного Таджикистана.

Наряду с ними в горном Таджикистане распространены также речитативные формы эпического сказа, богатые по своей ритмике. Высоким достижением развития музыкального искусства в местных условиях, т. е. вне зависимости от влияний со стороны, является возникновение в эпическом сказе гекзаметра — широко известного эпического стиха античной древности.

При сравнении древних видов народнопесенного творчества с более поздними можно заметить тесную преемственную связь между ними и развитием сложных форм из простейших, что свидетельствует о монолитности таджикской народно-национальной музыкальной культуры.

Создание сложных по своей структуре и ладовой основе форм вокальной и инструментальной музыки находится в непосредственной связи с издавна оседлым бытом таджиков, развитием городской жизни и образованием при этом крупных политических административных центров, являвшихся также центрами культуры и искусства.

Периодом, когда сложились основы таджикского народного профессионального стиля и начало развиваться музыковедение, можно считать X и XI вв., т. е. эпоху образования таджикского централизованного государства Саманидов после освобождения народов Средней Азии от гнета арабских завоевателей. Временем же расцвета таджикской музыки яв-

ляется XV в. С начала XVI в. в условиях усиления раздробленности и разложения феодальных отношений наблюдается замедленность развития таджикской музыкальной культуры при сохранении в ней творческих достижений предшествовавшего периода. Новая и свежая струя была внесена в конце XIX в. приобщением передовых деятелей таджикского народа к прогрессивной русской культуре и опорой таджикских трудящихся на братскую помощь русского пролетариата в их революционной борьбе с гнетом эмирского деспотизма и царского самодержавия.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции, возродив таджикский народ к новой жизни в Союзе Советских Социалистических Республик, дала ему неограниченные возможности для развития музыкальной культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию.

ЛИТЕРАТУРА

«Музыка таджиков» (сборник). Сталинабад—Ташкент, 1941.

«Мелодии Памира» (сборник). Сталинабад — Ташкент, 1941.

«Шашмаком», т. 1. «Маком Бузрук». М., 1950.

«Шашмаком», т. 2. «Маком Рост». М., 1954.

«Шашмаком», т. 3. «Маком Наво». М., 1957.

Е. Романовская и А. Семенов. Тошбек и Гуль-Курбон. Памирская народная сказка. «Советская музыка», 1937, № 7.

А. Ленский. Таджикская ССР. Серия «Музыкальная культура союзных республик». М., 1954.

Б. Гафуров. История таджикского народа, т. I. М., Госполитиздат, 1952.

«Антология таджикской поэзии». М., 1951.

Музыкальная культура УЗБЕКИСТАНА

Развитие узбекской музыки в досоветский период

Музыка узбеков, как и других среднеазиатских народов, в досоветский период развивалась как бесписьменное творчество, в устной передаче и в устном сохранении памятников. Важным фактором, обеспечившим высоту достижений музыкального искусства у узбеков, как и у таджиков, явилось его развитие в издавна оседлом быту, в условиях городской жизни, что содействовало значительному росту музыкального профессионализма. Узбеки с древнейших времен жили на смежной и частично общей с таджиками территории, что явилось причиной близкого сходства музыкальных культур этих народов, хотя узбеки говорят на языке тюркской системы, а таджики — иранской. В местах совместного проживания население пользуется в быту обоими языками.

Формирование узбекской народности

В формировании узбекской народности решающее значение имело оседание на территории, занимаемой в настоящее время узбеками, тюрок-кочевников, приходивших сюда с очень ранних времен с севера и северо-востока. Крупным этапом в сложении народности было образование к половине VI в. н. э. Тюркского каганата — государства тюрок-кочевников, распространившего свою власть и на территорию Средней Азии.

Узбеки селились вместе с таджиками или же в непосредственном соседстве с ними. На современной территории Узбекистана и Таджикистана преобладают на севере и северо-западе (Ташкент, Хива) узбеки, а на юге и на юго-востоке (Бухара) таджики. Особенно тесно объединялись они друг с другом в Ферганской долине, в районе соприкосновения этих территорий. Близкое соседство при единстве оседлого земледельческого быта, как основы экономики, способствовало сходству развития общественных отношений и общности их исторических судеб и культуры.

В борьбе с арабским завоеванием с VII по IX в. крепло сознание единства узбекского народа, и время его освобождения от гнета было эпохой завершения формирования узбекской народности, уже давшей к X и XI вв. таких крупных представителей научной мысли, как знаменитый философ Аль-Фараби (ок. 870—950), географ и историк Аль-Бируни (973—1048) и другие.

ОБЩИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Узбекская народная песня

Жанры узбекской народной песни

В узбекском народном песенном творчестве за время его многовекового развития создано и донесено до нашей советской эпохи огромное богатство песенных жанров, ярко отражающих жизнь народа и свидетельствующих о его выдающейся музыкальной одаренности.

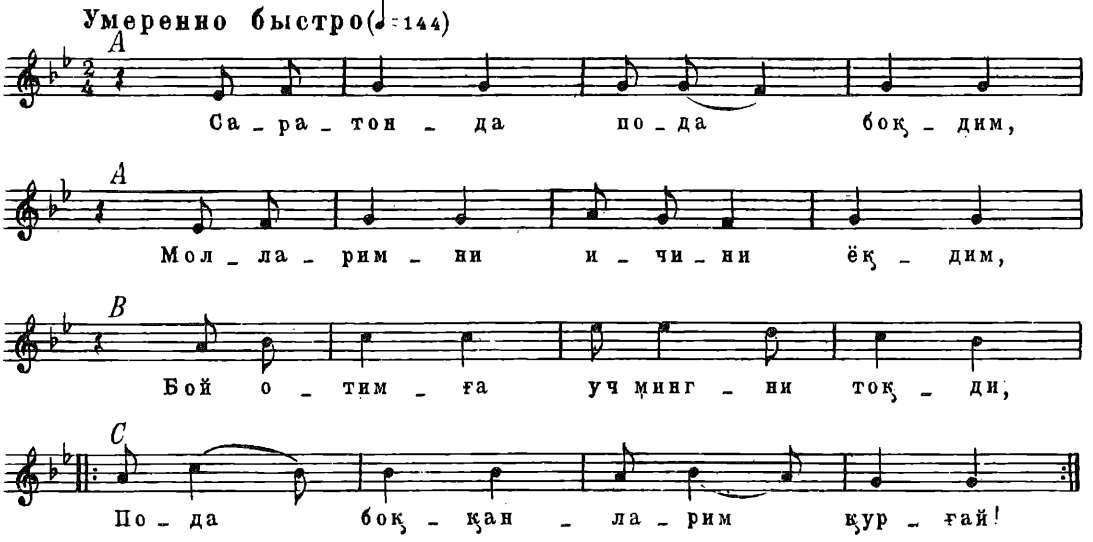
Основой народного песенного творчества узбеков является трудовая песня, звучащая во время земледельческих работ, во время занятий ремесленников, в домашнем и общественном быту. Узбекские трудовые песни весьма разнообразны по содержанию, поэтическому и музыкальному складу, начиная от древних по своему происхождению и простых по структуре и кончая поздними более разработанными видами. У узбеков в трудовых песнях дореволюционного времени получают яркое отражение социальные мотивы. Это видно, например, в «Песне пастуха» — «Подачи», где, описывая изнурительный труд пастуха-батрака, исполнитель посылает проклятия хозяину-баю:

1

ПОДАЧИ

ПЕСНЯ ПАСТУХА

Зап. Кароматова



В июле я пасу стадо,
Изнурились от жары мои овцы.
Бай приписал мне три тысячи штрафу,
Да будет проклята такая работа!

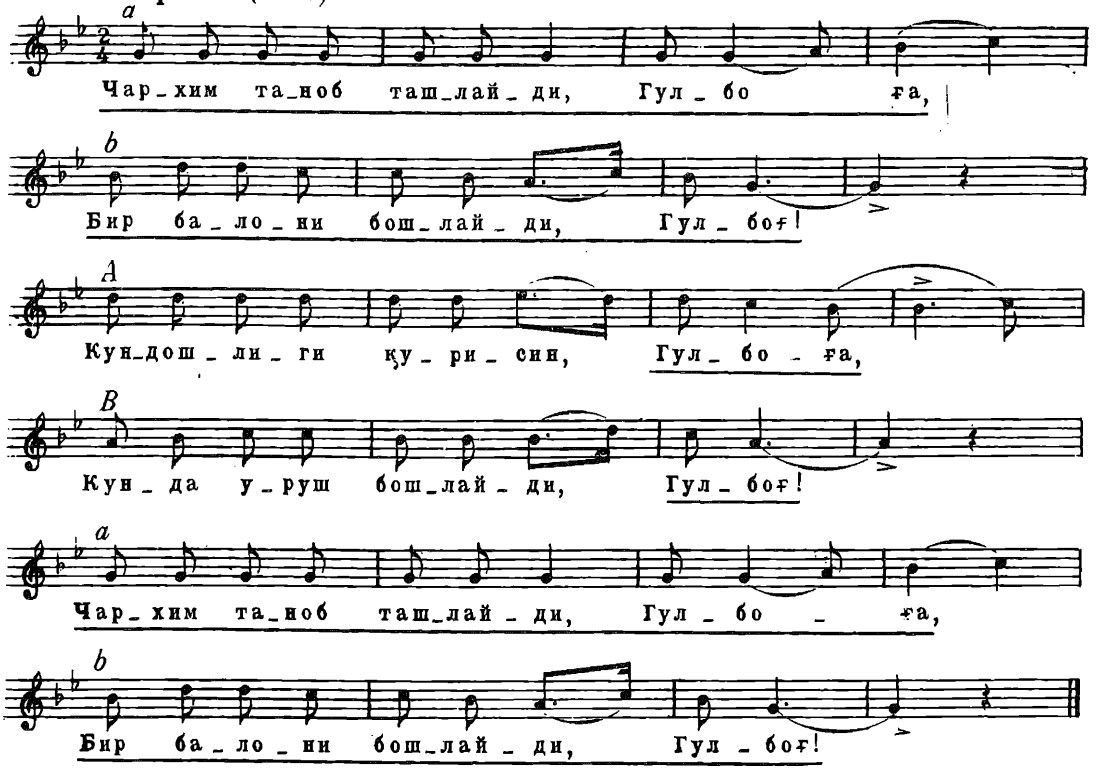
В широко распространенном ряде вариантов трудовой женской песни «Чарх» — «Прялка» основной темой является гневный протест против унизительного положения женщины узбечки в семейном быту в условиях многоженства. Приводятся два напева этой песни:

2

ЧАРХ

ПРЯЛКА

Умеренно (♩ 64) Зап. В. Успенского



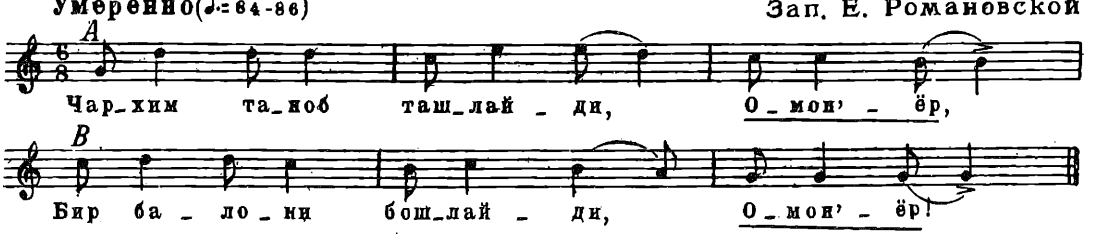
Моя прялка сбрасывает нитку,
Цветы в саду,
Предвещая какую-то беду.
Цветы в саду!
Пусть будет проклято многоженство,
Цветы в саду,
С ежедневными ссорами жен-соперниц.
Цветы в саду!
Моя прялка сбрасывает нитку,
Цветы в саду,
Предвещая какую-то беду,
Цветы в саду!

3

ЧАРХ

ПРЯЛКА

Умеренно (♩.= 84-86) Зап. Е. Романовской

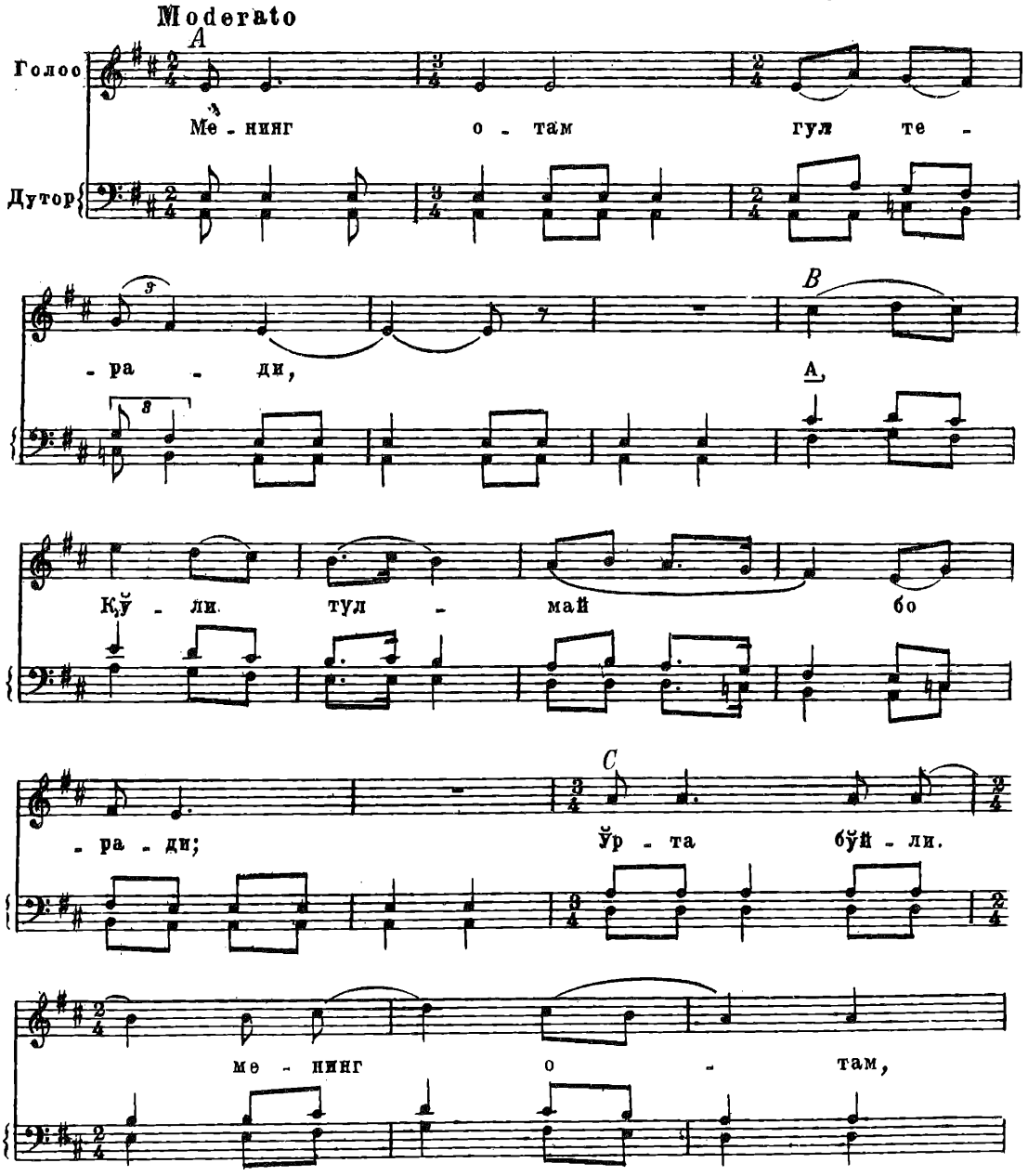


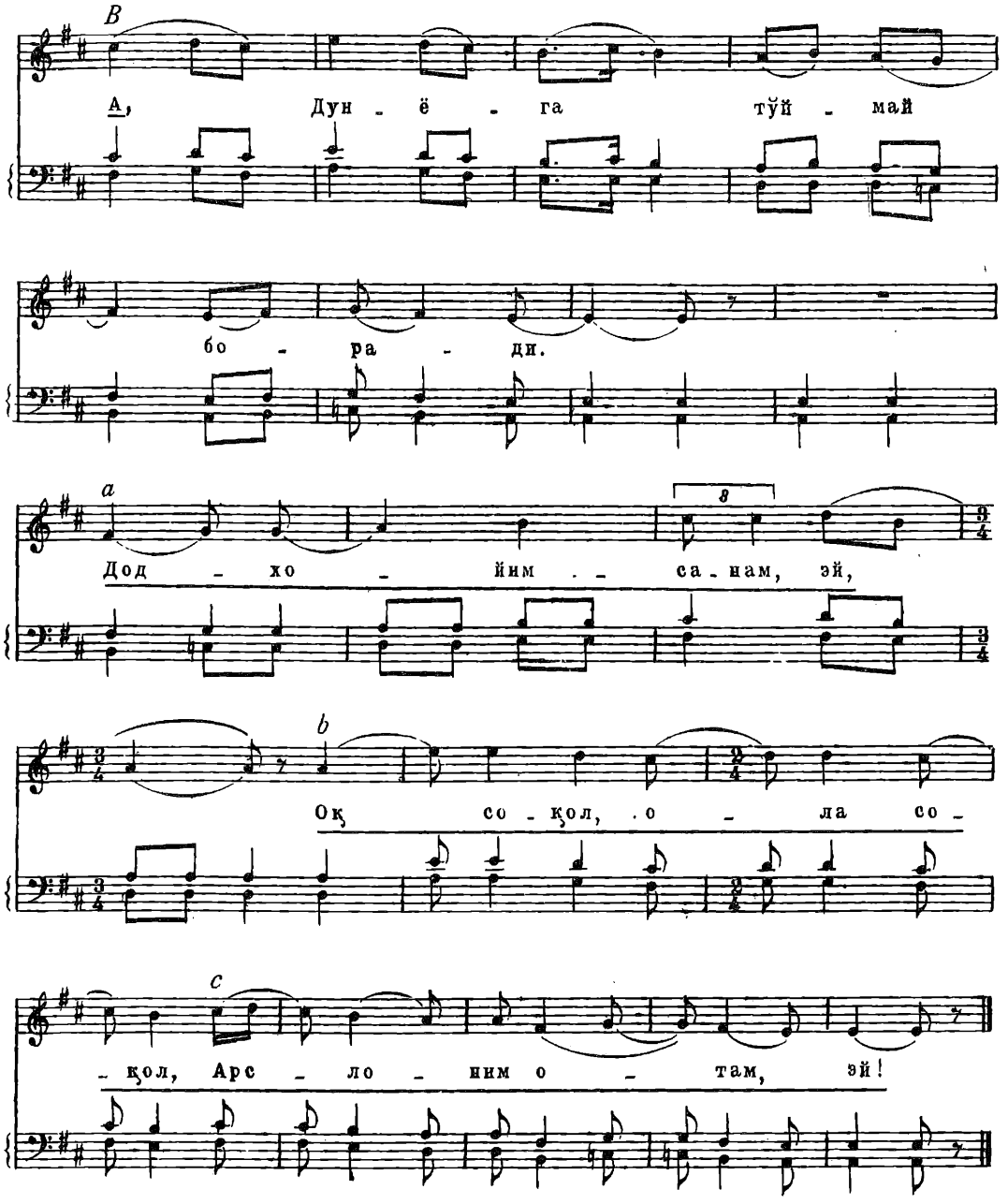
Наряду с песнями простого строения, часто связанными с ритмом трудовых движений, как «Чарх», у узбеков возникают и песни более разработанные по своей структуре. Во время работы нередко исполняются песни и других жанров, облегчающие процесс труда. Такова, например, бывшая популярной среди андижанских кожевников лирическая песня «Етым кыз» — «Сиротка», рассказывающая о горе девушки, потерявшей своего отца. Песня дается здесь в записи с сопровождением дутара:

4

ЕТИМ КЫЗ
СИРОТКА

Зап. В. Успенского





Менинг отам гул тераді,
Қўли тўлмай боради;
Ўрта бўйли менинг отам,
Дунёга тўймай боради.
Додхойим-санам, эй,
Оқ соқол, ола соқол,
Арслоним отам, эй!

Мой отец собирал цветы,
Но не мог наполнить горсти.
Мой отец был не высок,
Покинул свет, не насытившись жизнью.
Ты жалел меня,
Белобородый,
Лев, мой отец!

Имеются сведения об исполнении узбеками во время работы песен на тексты популярных узбекских поэтов, как Мукими, Фуркат и другие.

Среди обрядовых песен, относящихся к семейным, главными являются свадебные песни и похоронные причитания.

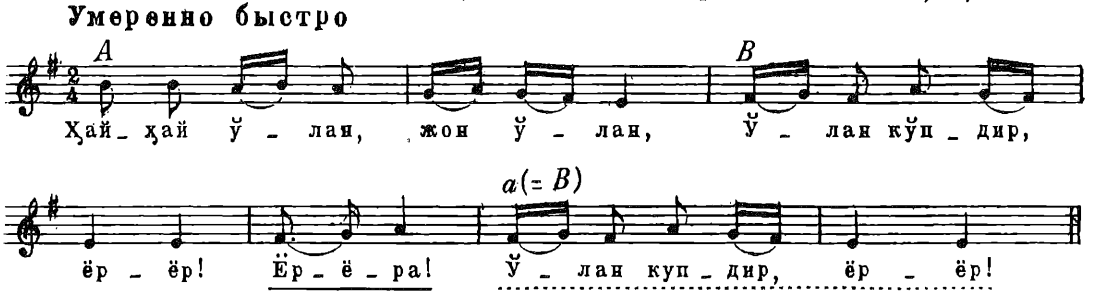
Свадебные песни по постоянному припеву к ним носят название «Ёр-ёр» — «Милый, милый» или «Милая, милая». Содержание отдельных строф этих песен разнообразно: величальное, шуточное, горестное (в плачах невесты, расстающейся с родным домом) и т. д. Приводим пример типичной свадебной песни.

5

ЁР-ЁР

СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ

„Узбекские народные песни", 1т., стр. 151



Ҳай-ҳай ўлан, жон ўлан,
Ўлан кўпдир, ёр-ёр!
Ўлан айтган тилингдан
Менга ўптир, ёр-ёр!

Ай, песню, песню,
Больше песен, ёр-ёр!
Дай мне поцеловать твой язычёк,
Сказывающий песню, ёр-ёр!

Ҳаводаги юлдузни
Саккиз денглар, ёр-ёр!
Саккиз қизнинг сардори
Келди денглар, ёр-ёр!

Звёзд на небе
Считайте восемь, ёр-ёр!
Главная над восемью девушками
Считайте, что пришла, ёр-ёр!

Ҳаводаги юлдузни
Отган отам, ёр-ёр!
Ўз қизини танимай,
Сотган отам, ёр-ёр!

Звездv на небе
Отдавший мой отец, ёр-ёр!
Не признавший своей дочери,
Продавший её, мой отец, ёр-ёр!

Ўз қизининг урнига
Бодом эксин, ёр-ёр!
Бодом яхши қайрилса,
Болам десин, ёр-ёр!

Вместо своей дочери
Пусть посадит фисташковое дерево, ёр-ёр!
Если оно вырастет,
Пусть считает его своим ребёнком, ёр-ёр!

Шалдир шулдур қамишга
Сирғам тушди, ёр-ёр!
Синамаған йигитга
Синглим тушди, ёр-ёр!

Среди шумящих камышей
Упала моя серьга, ёр-ёр!
Непроверенному юноше,
Досталась моя сестра, ёр-ёр!

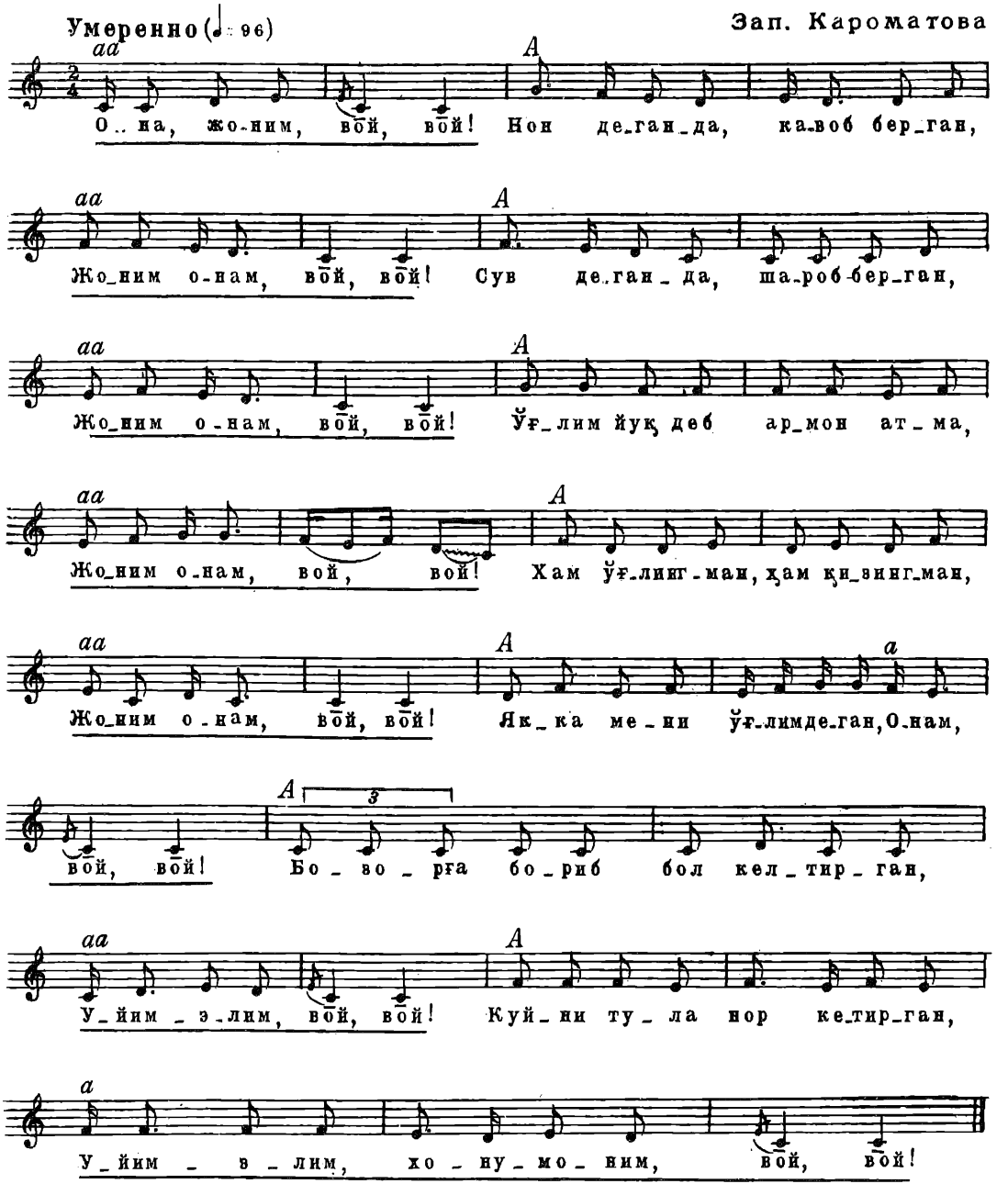
С узбекскими свадебными «Ёр-ёр» по содержанию, а также по стиховой и музыкальной структуре сходны туркменские и казахские свадебные песни. Это один из образцов сохранения творческих связей узбеков с родственными им кочевыми тюркскими народами.

Из похоронных причитаний одни имеют характер скорбных импровизаций, как «Похоронное причитание»— «Йиғи»:

6

ЙИҒИ

ПОХОРОННОЕ ПРИЧИТАНИЕ



Мать, дорогая моя, ай, ай!
Когда я просила хлеба, дававшая мне жаркое,
Дорогая моя мать, ай, ай!
Когда я просила воды, дававшая мне вина,
Дорогая моя мать, ай, ай!
Не горюй, что у тебя нет сына,
Дорогая моя мать, ай, ай!
Я для тебя — и сын, и дочка,
Дорогая моя мать, ай, ай!
Всегда заботившаяся о своей единственной дочке,
Дорогая моя мать, ай, ай!
Ходившая на базар и приносившая мне меду,
Моя опора, ай, ай!
Приносившая полный подол лакомств,
Моя опора, моя дорогая мать, ай, ай!

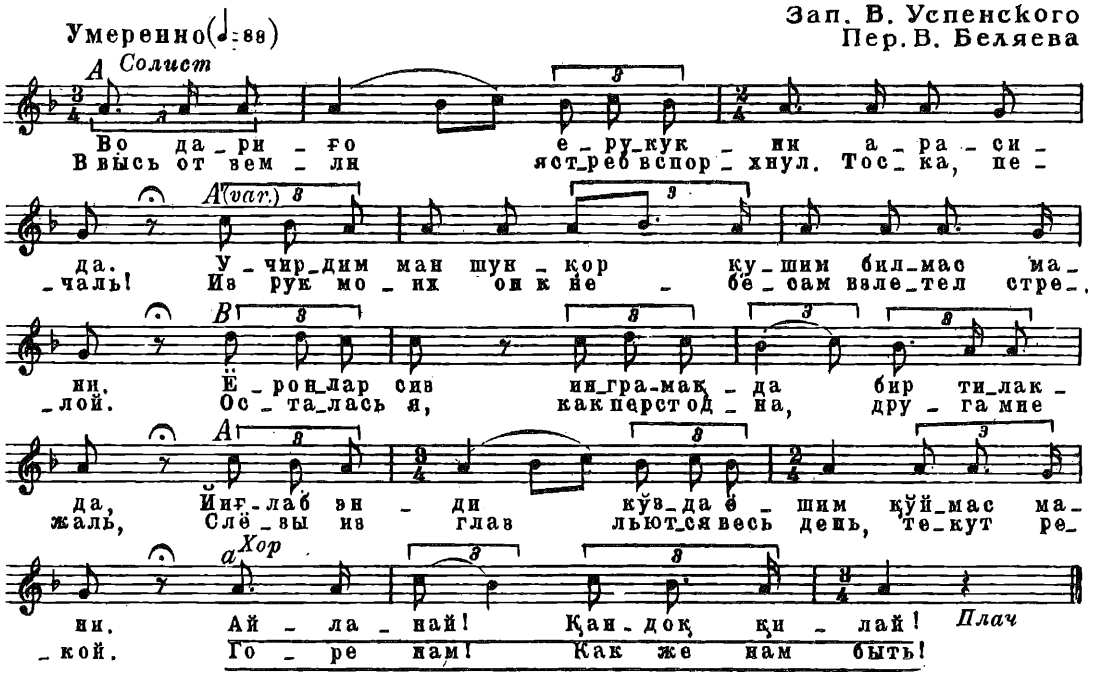
Другие же принадлежат к творчеству профессиональных плакальщиц и складываются в развитых формах узбекской народной песни:

7

ЙИҒИ

ПОХОРОННОЕ ПРИЧИТАНИЕ

Зап. В. Успенского
Пер. В. Беляева

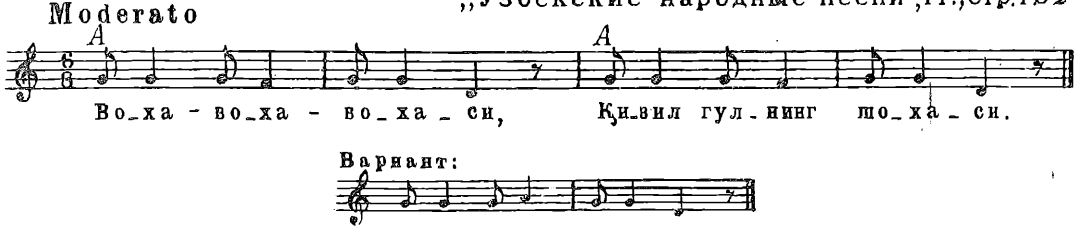


Простейшими в группе бытовых являются колыбельные и детские песни с типичными для этих жанров чертами содержания и средств выражения. Приводим две «Колыбельные песни» — «Алла́» различного вида:

8

АЛЛА
КОЛЫБЕЛЬНАЯ

„Узбекские народные песни", 1т., стр. 162



Воха-воха-вохаси,
Қизил гулнинг шохаси,
Қумда солин айлансин,
Момоси гелин айлансин,
Тавақда ижжон айлансин,
Холаси Низжон айлансин,

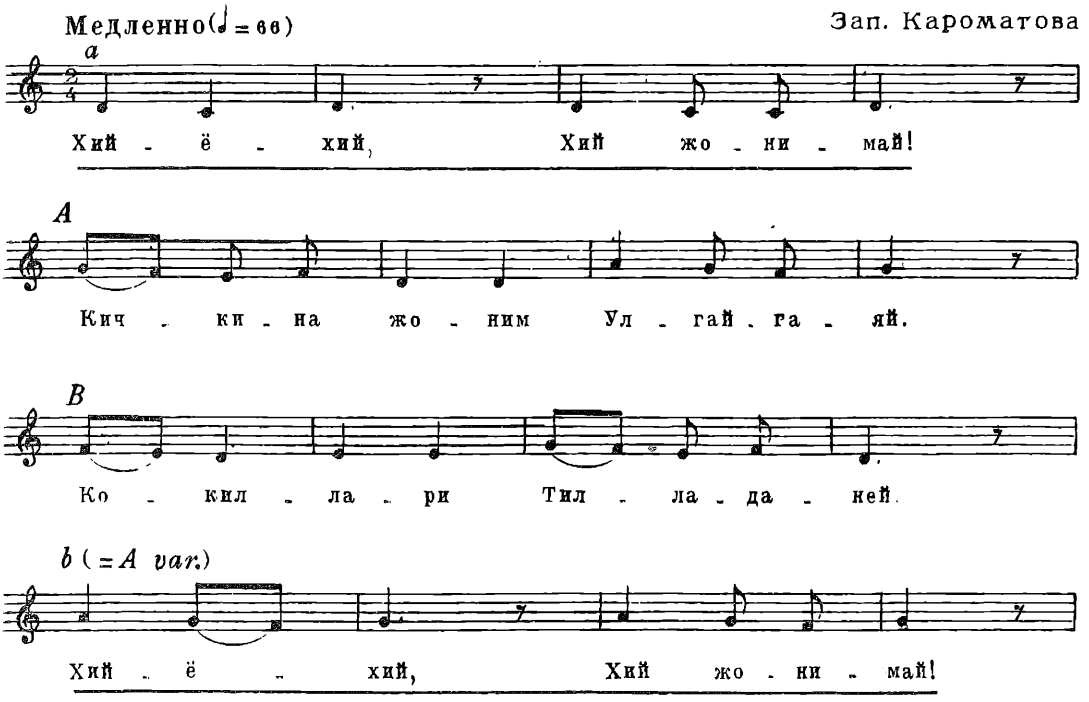
Оташкир белча айлансин,
Самор тунча айлансин,
Айланиб турган учукдек,
Қозон ялаған кучукдек,
Мириллаб ётган пишикдек,
Тўти холаси айлансин.

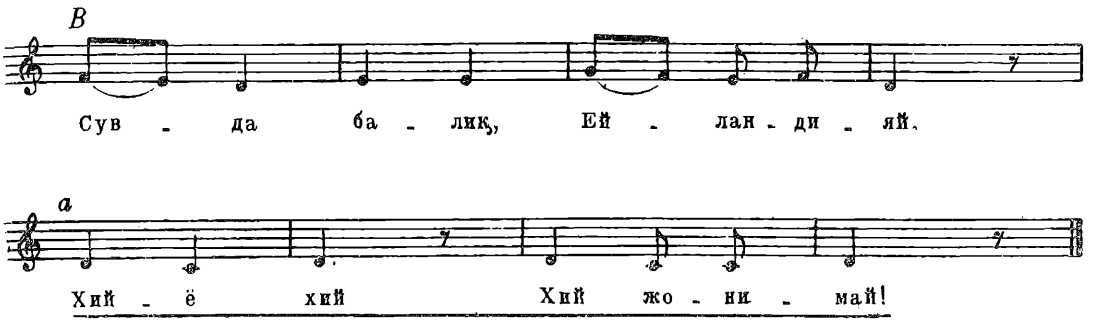
Баю-баю-бай,
Веточка красной розы.
Тобою любуются песчаные пустыни
И твоя мама.
Тобою любуются лакомства на блюде
И твоя тётка Низджан.

Тобою любуются щипцы для углей
И кипящий самовар.
Как вертящееся веретено,
Как облизывающий кастрюльку щенок,
Как мяукающую кошку
Тебя ласкает твоя тётка.

9

АЛЛА
КОЛЫБЕЛЬНАЯ





Баю-бай,
Бай, моя дорогая!

Моя дорогая малютка,
Я тебя выращу большой.
Твои косички
Золотые.

Баю-бай,
Бай, моя дорогая!

В воде рыбка
Резвится.

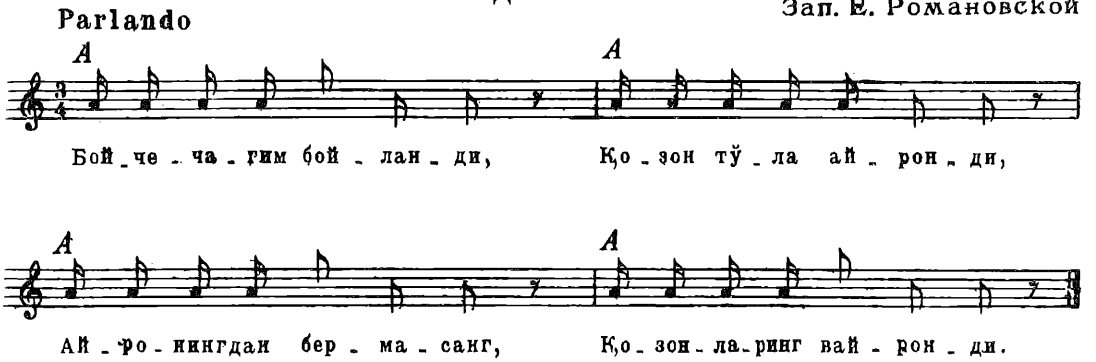
Баю-бай,
Бай, моя дорогая!

В детской весенней песне «Бойчечак» — «Подснежник», основанной на ритмической речитации текста с переходом к простому говорку, сохраняется характер весенней обрядовой колядки:

10

БОЙЧЕЧАК
ПОДСНЕЖНИК

Зап. Е. Романовской



Бойчечагим бойланди,
Қозон тўла айронди,
Айронингдан бермасанг,
Қозонларинг вайронди.

Қаттиқ ердан қозилиб,
Чиққан бойчечак.
Юмшоқ ердан югуриб,
Чиққан бойчечак.

Подснежник мой расцвёл,
Котёл полон айрана[1].
Если не дашь айрана,
Твой котёл развалится.

Подснежник вырос
На твёрдой земле,
Подснежник пробился
Из рыхлой почвы.

[1] **Айран — кислое молоко.**

Приводим текст другой детской колядки:

Дождик, иди!
Угости, хозяйка!
Ячмень, дозревай!
Угости, хозяйка!
Корова, наедайся!
Угости, хозяйка!

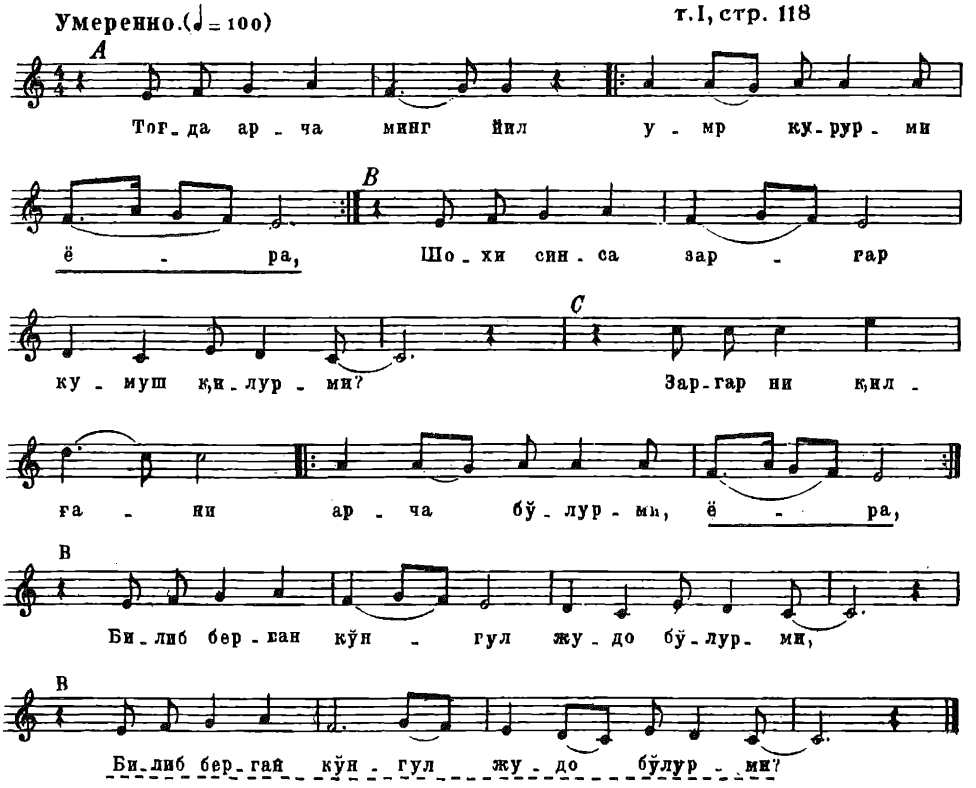
Наиболее богатым по содержанию и по формам музыкального выражения жанром бытовых песен у узбеков, как и у других народов, являются лирические песни с их подразделением на любовные, песни о природе, песни-размышления и другие.

Показательными примерами любовной лирики могут служить песни «Узганча́» — «Узгенская песня» и «Айдёк толибди́р» — «Полная как луна». Обе они принадлежат к лучшим и типичным образцам этого жанра:

11

УЗГАНЧА
УЗГЕНСКАЯ ПЕСНЯ

Узбекские народные песни
т. I, стр. 118



Тогда арча минг йил умр кўрурми,
Шохи синса, заргар кумуш қилурми?
Заргарни қилғани арча бўлурми,
Билиб берган кўнгул жудо бўлурми?

Самарқанд сойида қолди узугим,
Қачон келгай менинг-оху кўзлари сузугим?
Агар келса менинг кўзлари сузугим,
Улардин айлансин-а тилла узугим.

Сен гўзални излаб, чўлларни кездим,
Ўшал кезган чўллар, бўстон эмасми?
Сенинг жонинг менинг жоним эмасми?
Менинг жоним сенга-ё, қурбон эмасми?

Сени ўнда, мени бунда яратди,
Орамизда оқар дарё яратди.
Оқар дарё экан оқдию кетди,
Бевафо ёр экан ташлади кетди.

Баланд тоғ устида бир қизни кўрдим,
Ўзи ҳур, лаблари қирмизни кўрдим.
Жадаллаб бордиму бир сўз қотай деб,
Кўзи уйқида бўлса уйғатай деб

Қизил гул очилиб қилди нишона,
Сенинг ишқинг мени қилди девона
Сенинг ишқинг менга кайдан ёпишди.
Танамдин ўт чиқиб барғрим туташди

Қизил гул қатма-қат гул арғувони,
Қизил гуллар эрур ошиқнинг кони.
Қизил гул тагига борсам кўрарман
Сени жону-дилим бирлан севарман

Разве в горах арча живёт тысячу лет?
Если сломается её ветка, то разве сможет спаять
её серебром ювелир?
Станет ли арчей то, что сделает ювелир?
Разве покинет кто-нибудь ту, которой он отдал
своё сердце?

В поисках тебя, красавица, я избороздил пустыни.
Разве те степи не полны цветов?
Разве твоя душа не моя душа?
Разве я не пожертвовал тебе мою душу?

В долине близ Самарканда я оставил кольцо,
Когда прийдёт моя возлюбленная с глазами газели?
Если прийдёт возлюбленная с глазами газели,
То я отдам за неё моё золотое кольцо.

Мы родились ты — там, а я — здесь,
Между нами многоводная река.
Текуча вода её она протекла и ушла.
Неверный друг покидает и уходит.

На высокой горе я видел девушку
Видел гурию с пурпурными губками.
Я устремился к ней, чтобы сказать ей словечко,
Чтобы пробудить её, если сон смежил её глаза.

Раскрылись первые лепестки красной розы
Я сделался безумным от любви к тебе
Откуда пришла ко мне эта любовь?
Из моего тела вырвалось пламя и сжигает мою грудь.

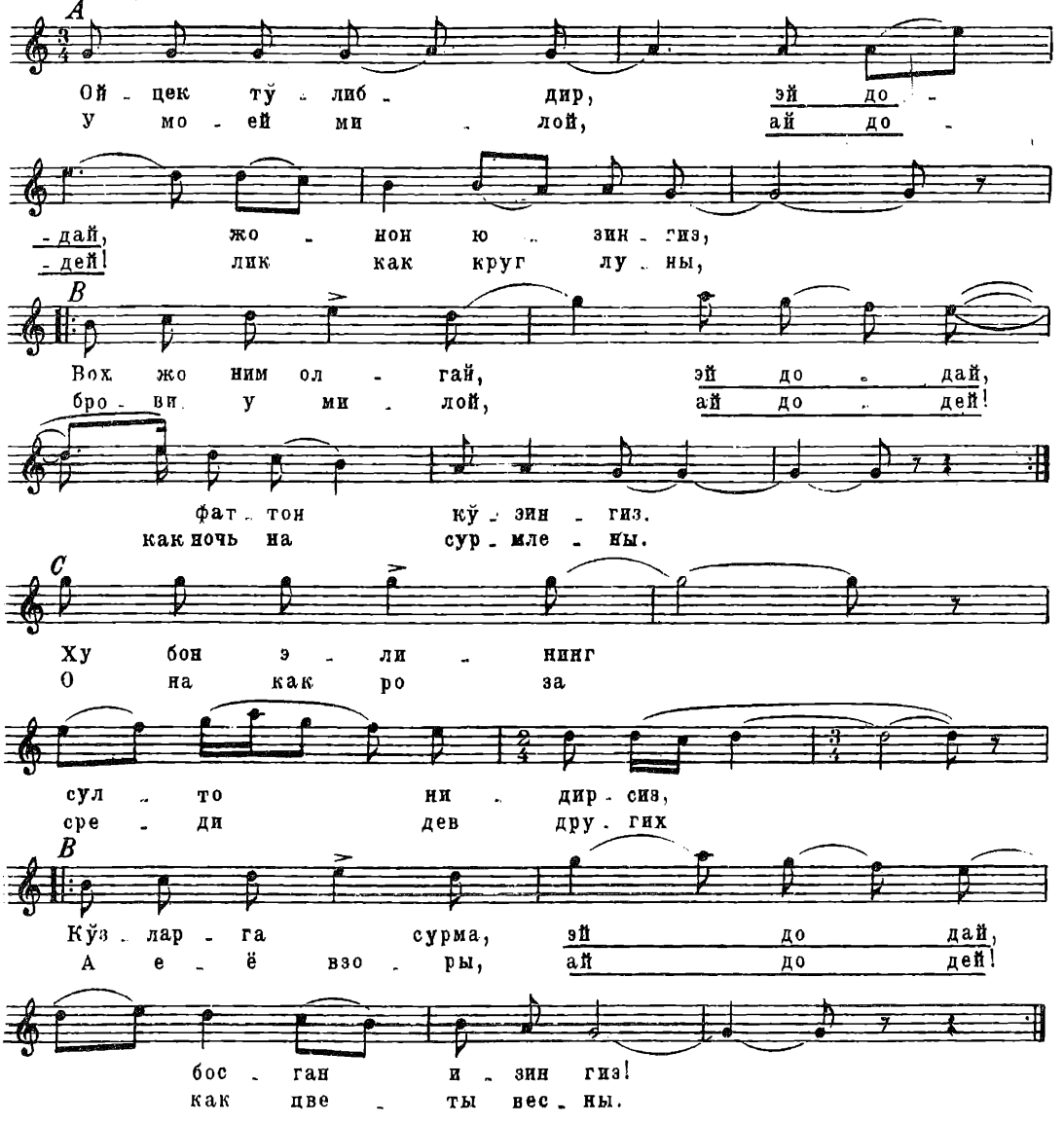
У красной розы множество лепестков,
Красные розы — это кровь влюблённых.
Пойду я к тебе как к розе,
Ведь я люблю тебя всей душой и всем сердцем.

12

ОЙДЕК ТЎЛИБДИР
ПОЛНАЯ КАК ЛУНА

Зап. В. Успенского
Пер. В Беляева

С воодушевлением



Ойдек тўлибдир жонон юзингиз
Воҳ жоним олғай фаттон кўзингиз

Хубон элининг султонидирсиз,
Кўзларга сурма босган изингиз!

Воҳ, жилва бирлан мен хаста дилни
Айлаб гирифтор кетган ўзингиз

Неча ширинлар ширин эмасдир
Ширин алардин ҳарбир сўзингиз!

У моей милой лик как круг луны,
Брови у милой как ночь насурмлены

Она как роза среди дев других,
А её взоры как цветы весны!

Но ах! Подруга сурова ко мне:
С нею мне встречи все запрещены

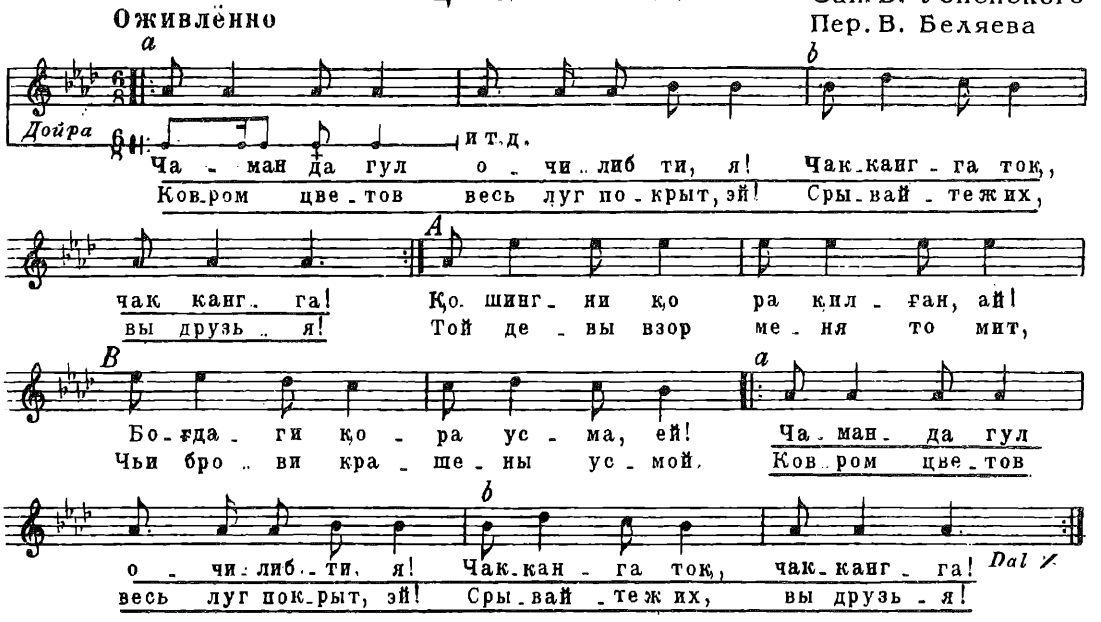
Вся жизни сладость от меня взята
О, как несчастны все кто влюблены

Выдающиеся образцы лирического стиля, более оживленного характера, представляют песни: «Чаманда́ гуль» — «Цветы на лугу», «Кайлярга́ бора́й?» — «Куда мне поехать?» и хорезмская песня «Румоль́ым» — «Мой платок»:

13

ЧАМАНДА ГУЛ
ЦВЕТЫ НА ЛУГУ

Зап. В. Успенского
Пер. В. Беляева



Чаманда гул очилибти,
Чаккангга ток, чаккангга!

Қошингни қора қилған,
Боғдаги кора усма.

Чаманда гул очилибти,
Чаккангга ток, чаккангга!

Кўнгилни шайдо килған
Олдинга бели тасма.

Чаманда гул очилибти,
Чаккакнгга ток, чаккангга!

Қошинг асли корадир
Усма қўйганинг ёлғон

Чаманда гул очилибти,
Чаккангга ток, чаккангга!

Сенинг учун мен куйган,
Сенинг куйганинг ёлғон

Чаманда гул очилибти,
Чаккак нгга ток, чаккангга!

Ковром цветов весь луг покрыт, эй!
Срывайте ж их, вы, друзья!

Той девы взор меня томит,
Чьи брови крашены усмой.

Ковром цветов весь луг покрыт, эй!
Срывайте ж их, вы, друзья!

О той всегда вздыхаю я,
Чья талья стянута тесьмой.

Ковром цветов весь луг покрыт, эй!
Срывайте ж их, вы, друзья!

Не лги, что красишь брови ты,
И без усмы они черны.

Ковром цветов весь луг покрыт, эй!
Срывайте ж их, вы, друзья!

Не лги, что любишь ты меня,
Ложь для других ты сохрани!

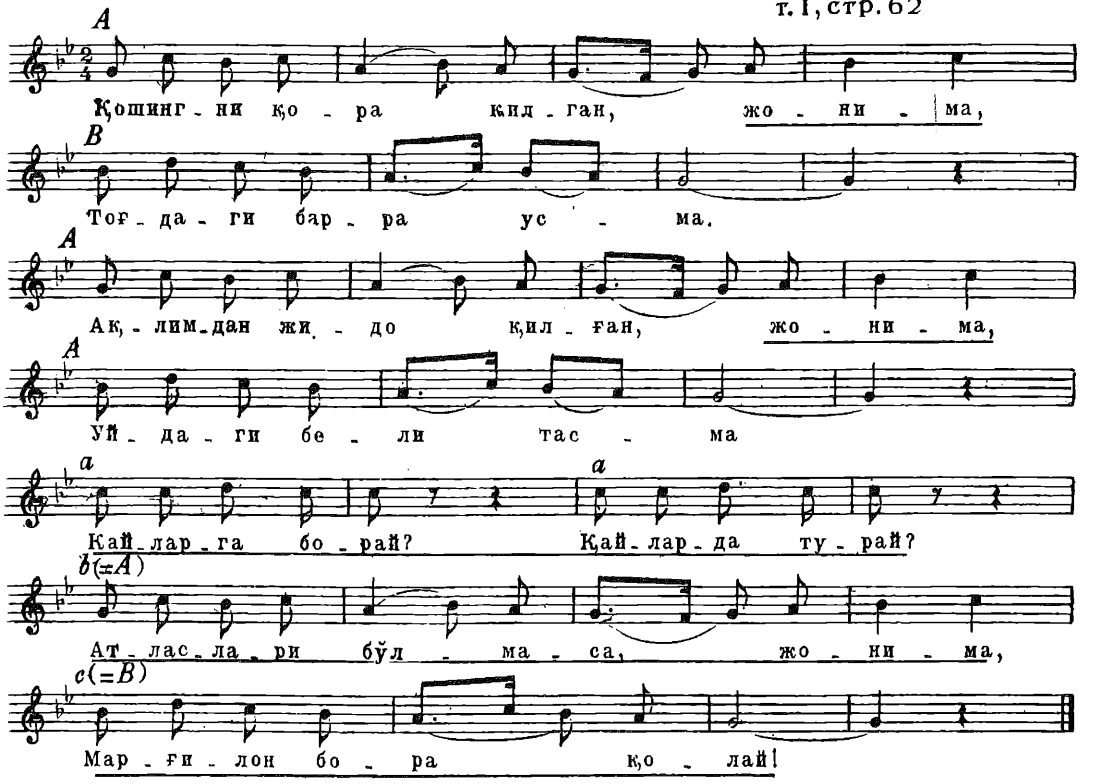
Ковром цветов весь луг покрыт, эй!
Срывайте ж их, вы, друзья!

14

ҚАЙЛАРГА БОРАЙ?
КУДА МНЕ ПОЕХАТЬ?

Живо

„Узбекские народные песни“
т. I, стр. 62



Қошингни қора қилган,
Жонима,
Тоғдаги барра усма.
Ақлимдан жидо килган,
Жонима,
Уйдаги бели тасма.

Қайларга борай?
Қайларда турай?
Атласлари бўлмаса,
Жонима,
Марғилон бора қолай!

Тол экканим йўқ эди,
Жонима,
Толдирди билагимни.
Ёр севганим йўк эди,
Жонима,
Ёндирди юрагимни.

Қайларга борай?
Қайларда турай?
Дуппилари булмаса,
Жонима,
Қуқанга бора қолай!

Ты начернила свои брови,
Моя милая,
Горной молодой усмой.
Ты свела меня с ума,
Моя милая,
Своей как тесьма тонкой талией.

Куда мне поехать?
Где мне остаться?
Если у тебя нет атласа,
Моя милая,
Я поеду за ним в Маргелан.

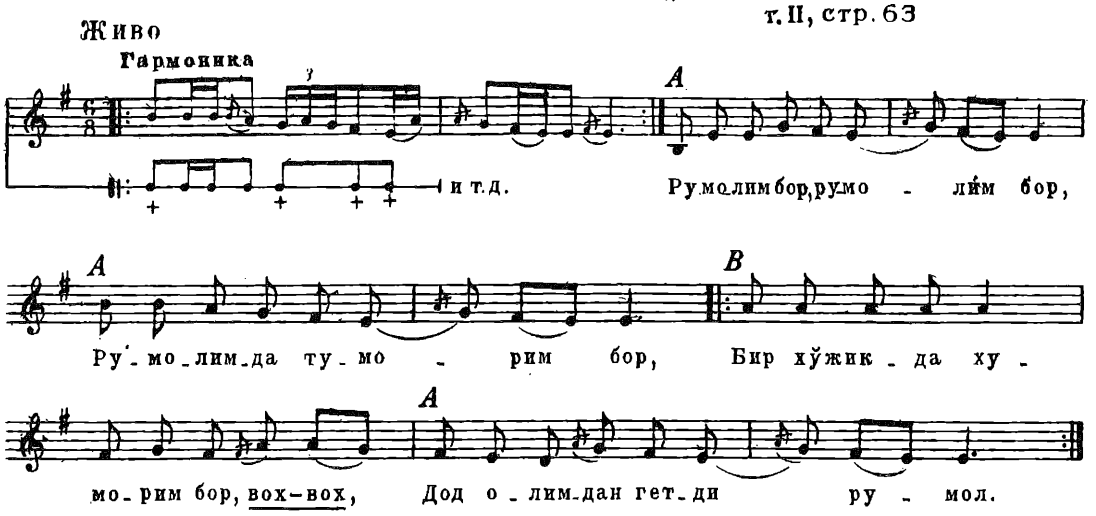
Не садил я тала,
Моя милая,
А у меня устали руки
Не любил я раньше
Моя милая,
А теперь горит мукой моё сердце.

Куда мне поехать?
Где мне остаться?
Если у тебя нет тюбетейки,
Моя милая,
Я поеду за ней в Коканд.

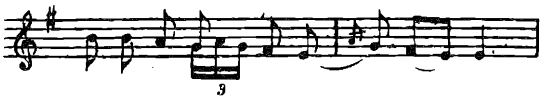
15

РУМОЛИМ
МОЙ ПЛАТОК

„Узбекские народные песни“
т. II, стр. 63



Вариант запева других куплетов:



Румолим бор, румолим бор,
Румолимда туморим бор,
Бир хўжикда хуморим бор,
Дод олимдан гетди рўмол.

У меня есть платок,
А на платке тумор[1].
Я люблю одного юношу.
Из моих рук улетел платок.

Рўмол тушиб гетди ёпа
Ёр эшитса бўлур хафа,
Ёрга бориб айтманг, опа,
Дод олимдан гетди рўмол.

Платок упал и улетел сразу.
Узнает милый, будет сердиться.
Не говори ему об этом, сестрица,
Из моих рук улетел платок.

Рўмолимнинг учи шойи,
Ўртасида бордир ойи,
Олиб беринг жоним дойи,
Дод олимдан гетди рўмол.

Концы моего платка шёлковые,
А посредине узор из полумесяцев.
Достаньте мне его,
Из моих рук улетел платок.

Хуп чиройлик эди румол,
Олимдан учирди шамол,
Отам—онам ҳам камбағал,
Дод олимдан гетди румол.

Платок был очень красивый,
Ветер его вырвал у меня из рук.
Отец и мать мои—бедняки.
Из моих рук улетел платок.

Рўмолда эди—я хаёлим,
Забун булди ҳамма аҳволим,
Ҳам тўшар ёдима ёрим,
Дод олимдан гетди рўмол.

Я всё думаю о моём платке,
Плохо мне стало.
Я вспоминаю моего милого.
Из моих рук улетел платок.

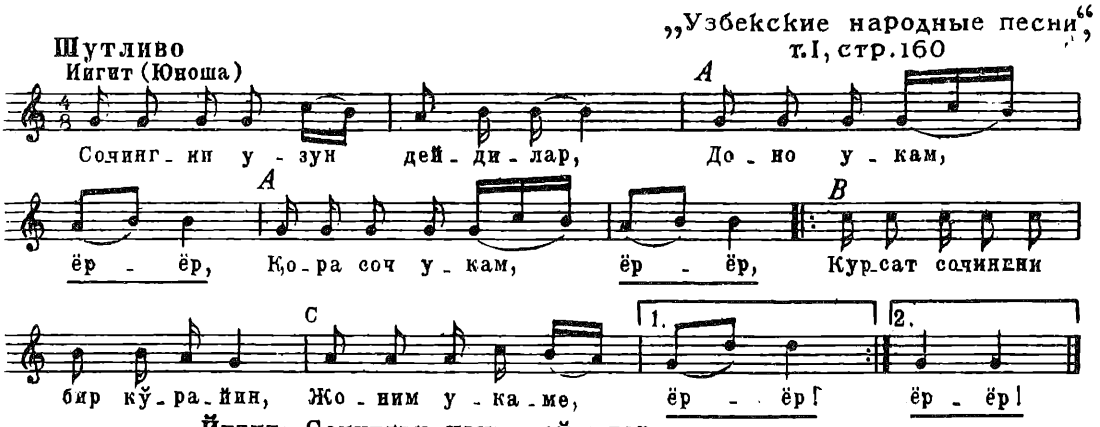
[1] Тумор — амулет.

У узбеков, как у таджиков и некоторых других народов, широко распространена диалогическая форма лирической песни, носящая название л а п а́ р и представляющая собою шутливое объяснение в любви между юношей и девушкой, часто в виде состязания в остроумии и находчивости. Ярким примером лапара такого содержания может служить песня «Кара́ сач» — «Черноволосая», с ее изящным мелодическим рисунком:

16

КОРА СОЧ
ЧЕРНОВОЛОСАЯ

„Узбекские народные песни",
т. I, стр. 160



Йигит: Сочингни узун дейдилар,
Доно укам, ёр-ёр,
Қора соч укам, ёр-ёр,
Кўрсат сочингни бир кўрайин,
Жоним укаме, ёр-ёр!

Қиз: Сочимни кўриб нима қиласиз,
Сиз акажоним, ёр-ёр,
Жон акажоним, ёр-ёр,
Бозордаги сочпапукни
Кўрмабмидингиз, ёр-ёр?

Йигит: Қошингни қора дейдилар,
Доно укам, ёр-ёр,
Қора қош укам, ёр-ёр,
Қурсат кошингни бир кўрайин
Қундуз қош укам, ёр-ёр!

Қиз: Қошимни кўриб нима қиласиз,
Сиз акажоним, ёр-ёр,
Жон акажоним, ёр-ёр,
Қолдирғочнинг қанатини
Кўрмабмидингиз, ёр-ёр?

Йигит: Кўзингни қора дейдилар,
Доно укам, ёр-ёр,
Қора кўз укам, ёр-ёр,
Кўрсат кузингни мен кўрайин
Кўралай куз укаме, ёр-ёр!

Қиз: Кўзимни кўриб нима қиласиз,
Сиз акажоним, ёр-ёр,
Жон акажоним, ёр-ёр,
Оҳўларнинг кўзларини
Кўрмабмидингиз, ёр-ёр?

Йигит: Юзингни қизил дейдилар,
Доно укам, ёр-ёр,
Қизил юз укам, ёр-ёр,
Кўрсат юзингни мен кўрайин
Гул юзли укам, ёр-ёр!

Қиз: Юзимни кўриб нима қиласиз,
Сиз акажоним, ёр-ёр,
Жон акажоним, ёр-ёр,
Бозордаги ширмон нонни
Кўрмабмидингиз, ёр-ёр?

Юноша: Говорят, у тебя длинные волосы,
Дорогая сестричка,
Черноволосая сестричка!
Покажи свои волосы,
Разок увижу!

Девушка: Зачем вам видеть мои волосы,
Милый братец,
Дорогой братец?
На базаре сачпапук[1]
Разве вы не видели?

Юноша: Говорят, у тебя чёрные брови,
Дорогая сестричка,
Чернобровая сестричка,
Покажи свои брови,
Разок увижу!

Девушка: Зачем вам видеть мои брови,
Милый братец,
Дорогой братец?
Крылья ласточки
Разве вы не видели?

Юноша. Говорят, у тебя чёрные глаза,
Дорогая сестричка,
Черноглазая сестричка!
Покажи свои глазки,
Разок увижу!

Девушка: Зачем вам видеть мои глаза,
Милый братец,
Дорогой братец?
Глаза лани
Разве вы не видели?

Юноша: Говорят, у тебя румяные щёчки,
Дорогая сестричка,
Румяная сестричка!
Покажи свои щёчки,
Разок увижу!

Девушка: Зачем вам видеть мои щёчки,
Милый братец,
Дорогой братец?
На базаре румяный ширмон[2]
Разве вы не видели?

---

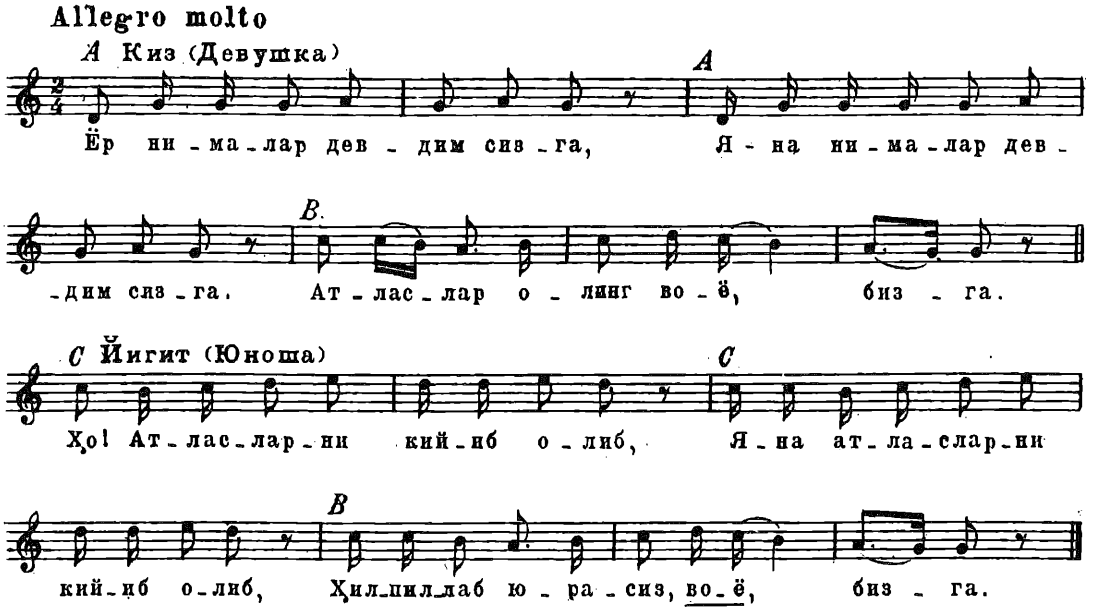
[1] Сачпапук – искусственные косички с кистями.
[2] Ширмон – румяные белые лепешки, сверху смазанные молоком.

Здесь оба участника повторяют целиком один и тот же куплет песни. В другом же лапаре девушка поет первую половину куплета, а юноша — вторую:

17

ЛАПАР

„Узбекские народные песни",
т. I стр. 158



Девушка:

Милый, что я сказала вам,
Что я еще сказала вам:
Атласу купите мне!

Юноша:

Одевшись в атлас,
Вот одевшись в атлас,
Шелестеть платьем будете передо мной!

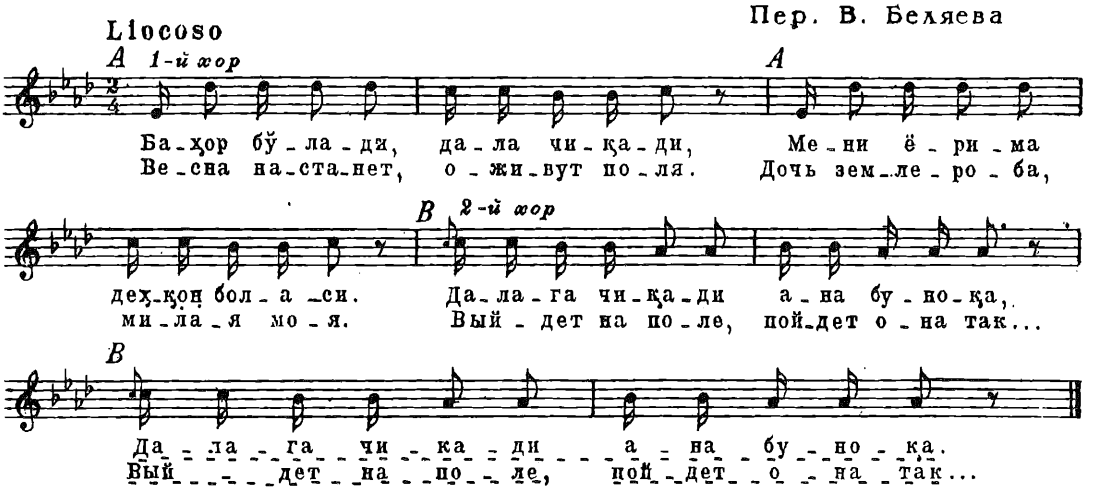
Лапар, как песенная форма драматизированного склада, используется у узбеков не только в лирическом, но и в шуточном, юмористическом и сатирическом планах, в последнем случае как средство общественной критики.

Исполнение лапаров сопровождается обычно жестикуляцией, мимикой и танцевальными движениями. Этот жанр очень близок к танцевальным и игровым узбекским песням. Ярким примером девичьей игровой является песня «Пахта́ терады́» — «Сбор хлопка», исполняемая антифонно двумя унисонными хорами и сопровождаемая изображением всего процесса посева хлопка, ухода за ним, сбора, тканья из него материи и шитья из этой материи красивого платья, надеваемого девушкой в праздник. В перекличке двух хоровых групп можно видеть типичный пример использования «вопросо-ответной» формы строения мелодии, исключительно здесь уместной:

18

ПАХТА ТЕРАДИ
СБОР ХЛОПКА

Зап. Е. Романовской
Пер. В. Беляева



Баҳор бўлади, дала чиқади,
Мени ёрима деҳқон боласи.
Далага чиқади ана буноқа.

Весна настанет, оживут поля.
Дочь землероба, милая моя
Выйдет на поле, пойдёт она так...

Далага чиқиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Кетман чопади ана буноқа.

Что будет делать на поле она,
Дочь землероба, милая моя?
Кетменем работать будет она так...

Кетман чопиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Марзалар қилади ана буноқа.

Разрыхлив почву, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Делать бороздки будет она так...

Марзалар қилиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Чигит экади ана буноқа.

Борозды сделав, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Зернышки хлопка в них посадит так...

Чигит экиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Пахта теради ана буноқа.

Когда он созреет, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Собирать свой хлопок будет она так...

Пахта териб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Хирман қилади ана буноқа.

Собравши хлопок, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Гумно готовить будет она так...

Хирман қилиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Чиқариб олади ана буноқа.

Гумно расчистив, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Волокна чистить будет она так...

Чиқариб олиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Саваб олади ана буноқа.

Волокно очистив, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Разобьёт вату прутьями вот так...

Саваб олиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Йигириб олади ана буноқа.

Йигириб олиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Танда қўяди ана буноқа.

Танди қўйиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Дўконга солади ана буноқа.

Дўконга солиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Тўқиб олади ана буноқа.

Тўқиб олиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Бичиб олади ана буноқа.

Бичиб олиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Тикиб олади ана буноқа.

Тикиб олиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Кийиб олади ана буноқа.

Кийиб олиб нима қилади
Мени ёрима деҳқон боласи?
Ўйнаб киради ана буноқа.

Разбивши вату, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Из ваты нитки будет прясть вот так...

Выпрявши нитки, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Натянет основу на стан она так...

Натянув основу что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Мату[1] ткать станет на станке вот так...

Мату соткавши, что начнёт она,
Дочь землероба, милая моя?
Снимет со стана её она так...

Мату изготовив, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Выкроит платье из нее вот так...

Выкроив платье, что она начнёт,
Дочь землероба, милая моя?
Шить будет платье милая вот так...

Сшивши себе платье, что начнёт она,
Дочь землероба, милая моя?
Наденет платье на себя вот так...

Надевши платье, как она пойдёт,
Дочь землероба, милая моя?
Пойдет как пава милая вот так...

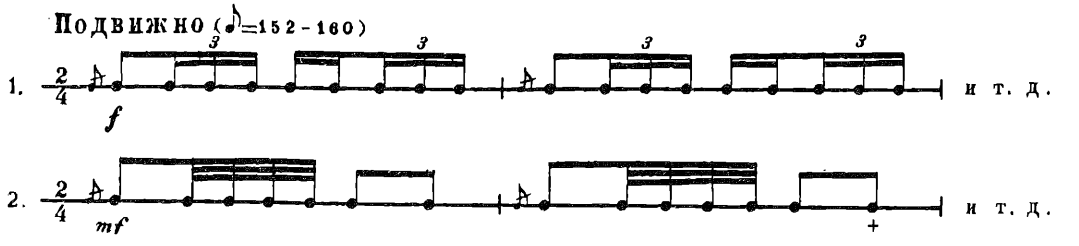
Следует особо отметить, что узбекские танцы иногда исполняются в сопровождении одной дойры́ (бубна), виртуозно используемой для этой цели. Таково начало игровой сольной сценки «Пилля́» — «Шелкопряд», последовательно изображающей процесс изготовления шелка. Ритмическая фигура, отмеченная цифрами 3 и 6, обозначает переход к следующему хореографическому эпизоду:

19

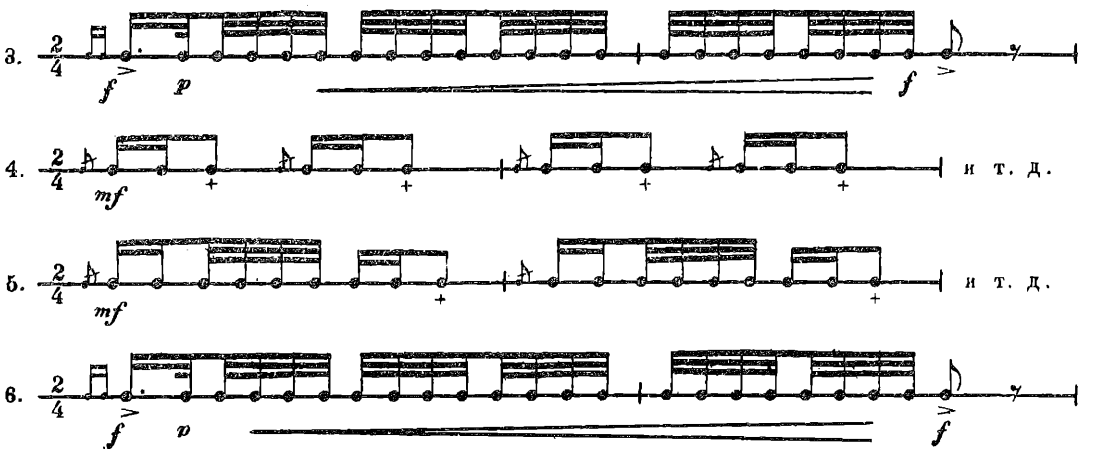
ПИЛЛА

ШЕЛКОПРЯД

Зап. И. Акбарова



1 Мата́ – кустарная хлопчатобумажная ткань.



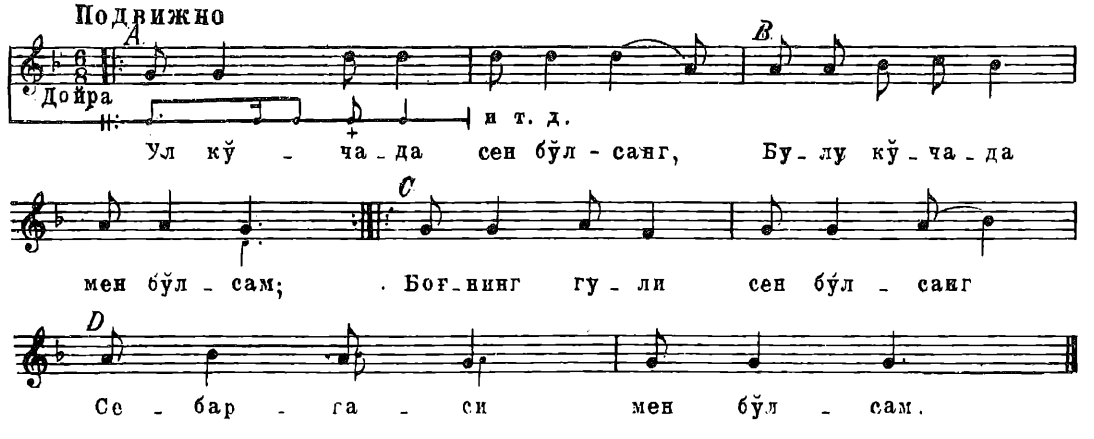
Песня, чаще всего в простых формах, включается в представления узбекского кукольного театра, оживляя их. К таким относятся две «Песни кукольников»— «Қогурчáк рибоиляри́» на текст одного и того же четверостишия:

20

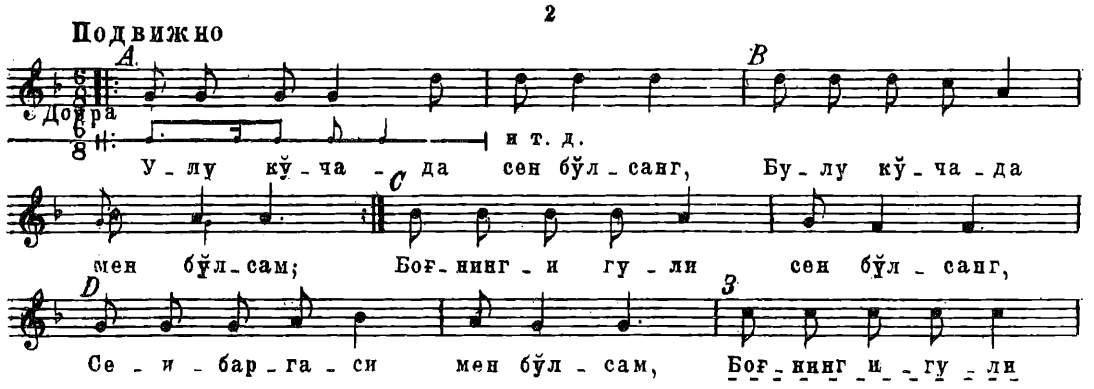
КУҒИРЧОК РУБОПЛАРИ
ЧЕТВЕРОСТИШИЯ КУКОЛЬНИКОВ

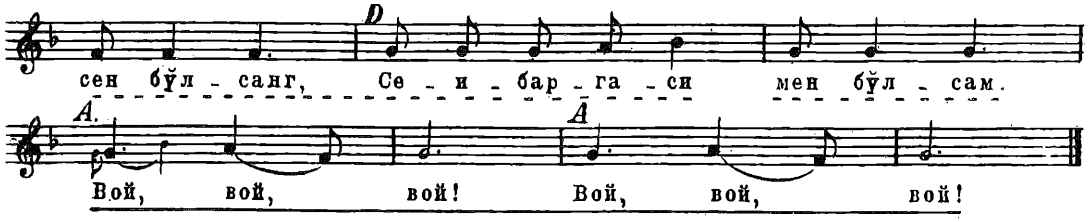
1

Зап. В. Успенского



2





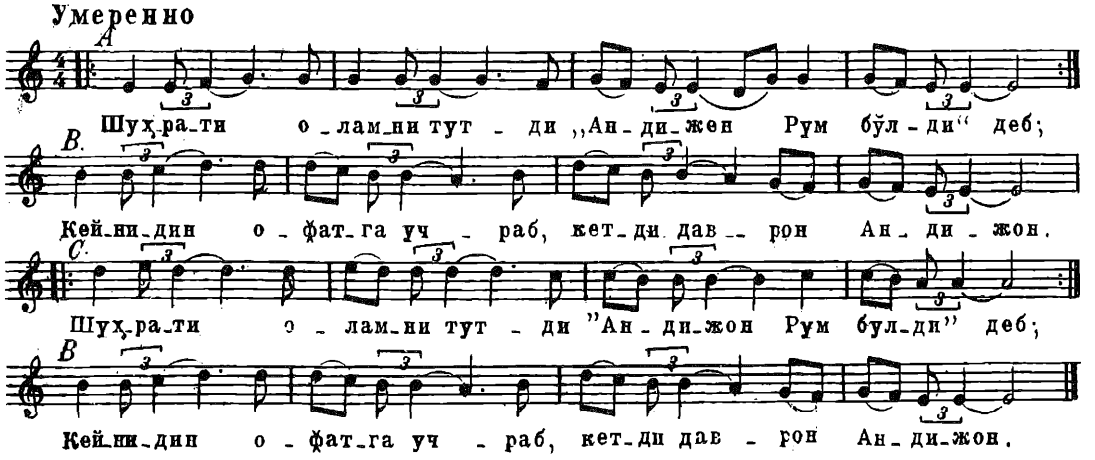
Если бы ты была на той улице!
Если бы я был на этой улице!
Если бы ты была розой в саду,
То я был бы трилистником возле тебя!
Вай, вай, вай! Вай, вай, вай!

Примером исторической песни, возникшей как отклик на землетрясение 1902 года, когда город Андижан подвергся сильному разрушению, является песня «Андиджан зильзиляси» — «Андижанское землетрясение», сложенная в развитой форме с гиперболизированными образами в тексте:

21

АНДИЖОН ЗИЛЗИЛАСИ
АНДИЖАНСКОЕ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ

Зап. В. Успенского



Во всем мире говорили, что Андижан был вторым Румом [1].
А теперь, после постигшей его беды, прошло время расцвета Андижана.

Мелодика узбекских песен

Переходим к краткому описанию средств музыкального выражения, особенно типичных для узбекской народной песни. Прежде всего следует отметить, что основными видами мелодического движения в ней являются: а) восходяще-нисходящее и б) нисходящее, как в самостоятельном употреблении этих видов, так и в их сочетании друг с другом, что характерно и для таджикской музыки. Пример употребления нисходящего движения после начального скачка, определяющего основной диапазон мелодии, можно видеть в песне «Чарх» (№ 3).

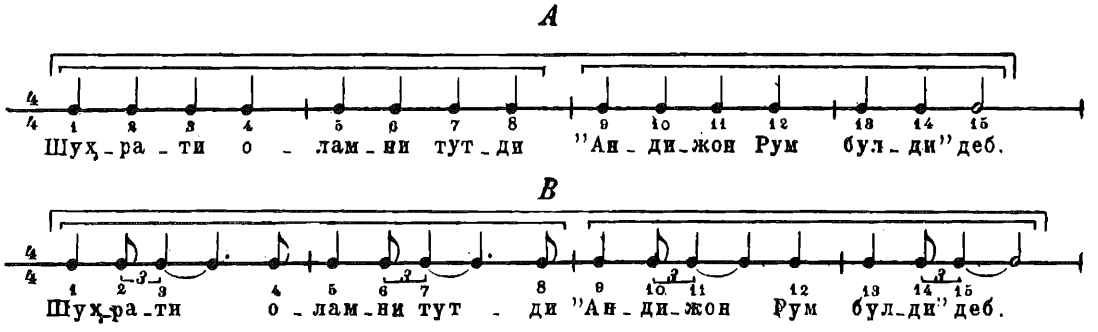
[1] Рум — Константинополь, Византия.

Восходящее-нисходящее направление мелодии в его наиболее простом виде имеется в другой редакции той же песни «Чарх» (№ 2), а также в «Песне пастуха» (№ 1).

Сочетание обоих типов мелодического движения встречается в большинстве приведенных ранее образцов, как, например, в песнях «Полная как луна» (№ 12), «Цветы на лугу» (№ 13) и других.

Типичнейшей особенностью строения узбекских песенных мелодий является богатое применение в них синкоп, особенно на предъеме к каданcовым тонам. В ниже приводимой схеме под буквой *А* дан для сравнения простейший вид ритмической декламации первой строчки из песни «Андижанское землетрясение» (№ 21), а под буквой *Б*—усложнение его введением синкоп:

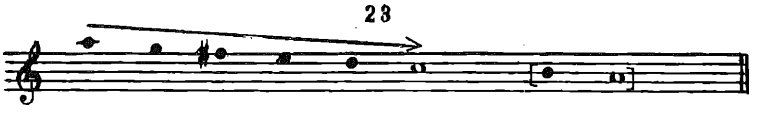
22



Ладовая основа узбекских песен

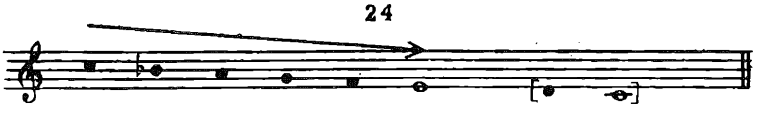
Ладовой основой узбекской, как и таджикской, народной песни служит система диатонических ладов, включающая лады мажорного наклонения — ионийский, миксолидийский и минорного — эолийский, дорийский, фригийский. В редких случаях при кадансе на терции дорийского лада может возникнуть лидийский лад:

23



а при таком же кадансе на терции в миксолидийском ладу — гипофригийский лад:

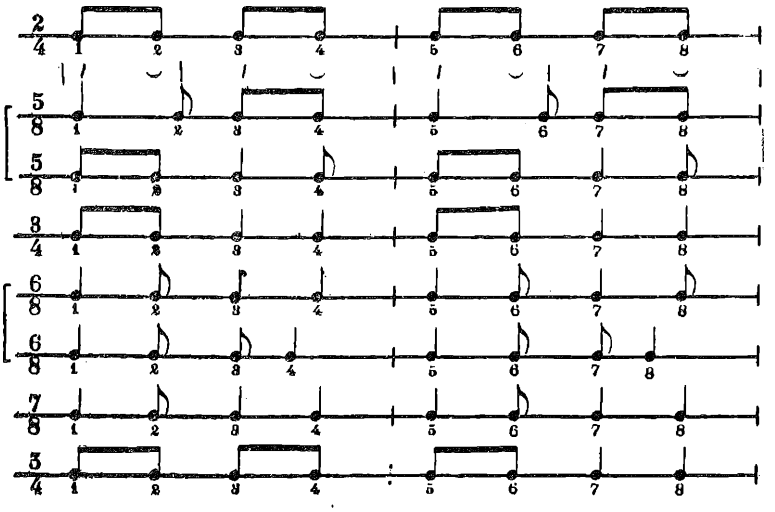
24



Смена ладов в одной и той же песне при сохранении неизменной тоники ведет к возникновению ладовой переменности и к хроматизации основного звукоряда, чаще всего его II, III, VI и VII ступеней. Так, смена дорийского лада эолийским дает переменную сексту (VI ступень), а смена эолийского лада фригийским дает переменную секунду (II ступень).

Ритмика узбекских песен

Несмотря на различие в строе языков узбекского и таджикского, основы песенной ритмики у этих народов в отношении как слогового, так и стопного строения стихотворных строчек одинаковы. Сходны также и виды ритмо-мелодической декламации. Поэтому мы не приводим здесь примеров декламации различных видов стихотворных строчек в узбекской народной песне, а ограничиваемся лишь приведением таблицы наиболее часто встречающихся ритмических фигур при распеве 8-сложной хореической строчки:

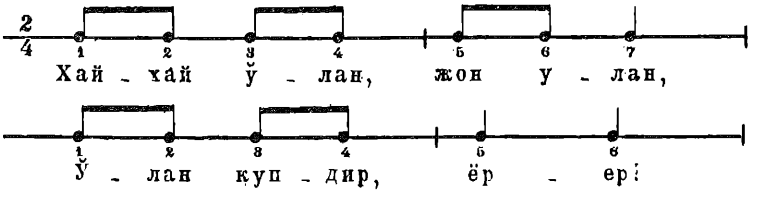


Эти ритмические фигуры получают свою расцветку и дальнейшее усложнение, во-первых, путем введения в них различного вида синкоп и, во-вторых, путем мелодического распева отдельных слогов текста.

Сказанное о 8-сложной строчке относится соответственно и к стихотворным строчкам как меньшего (от 5-ти до 7-ми), так и большего (от 9-ти до 16-ти и более) слогового строения, употребляемым в узбекской народной песне.

Следует упомянуть также о ритмической основе свадебных песен типа «Ёр-ёр» с чередованием 7- и 6-сложных стихотворных строчек в следующем виде:

26



Узбекское стихосложение делится на два основных вида, носящих названия: а) бармáк и б) аруз.

Первый вид распространяется на строчки с небольшим количеством слогов — от 5-ти до 8-ми и до 11-ти. Он получает название «бармак» или «пальцевое стихосложение» из-за того, что счет слогов в нем и формулы его стопного строения поддаются определению путем загибания пальцев на руках. Этот вид стихосложения применяется в народных песнях простого строения.

Второй же вид — «аруз» — связан с употреблением стихотворных строчек сложного стопного строения и, как об этом упоминалось в разделе о таджикской музыке, является «ученым» или профессиональным стихосложением. Основные черты его уже были охарактеризованы. Стихотворения, сложенные в стиле аруза, являются иногда также текстами более развитых узбекских народных песен.

Стихотворная строфа в узбекской народной песне

Соответственно применению в песенных текстах бармака, как простейшего вида стихосложения, или же аруза, как его сложного вида, возникают и различные виды строфного строения этих текстов. Стихосложение вида бармак связано с народным четверостишием — рубой, имеющим известную уже нам

рифмовку строк: *аába*. Число слогов в строчках рубои обычно 7, 8 или же 11; ритмика строк — хореическая.

Стихосложение вида аруз употребляется со строфами единой сквозной рифмы, как газела, мурабба́ (четверостишие) и мухамма́с (пятистишие), возникшими на основе развития строфы рубои.

Все перечисленные виды стихотворных строф служат основой для образования форм узбекской народной песни.

Формы узбекской народной песни

Из общераспространенных в народном творчестве видов песенных форм преимущественное применение у узбеков получают полностроф ные двухчастные куплетные формы. Большую роль в образовании разновидностей этих форм играют припевы разнообразного строения (см. №№ 2, 4, 9, 12, 14 и другие), а также иногда запевы (№ 6).

На основе многострочных текстовых строф, как пяти- и шестистишия, а также повторов строчек в четверостишиях с иным их распевом у узбеков возникают некоторые виды куплетных форм более сложного строения. Это видно, например, во второй «Песне кукольников» (№ 20) и в других образцах.

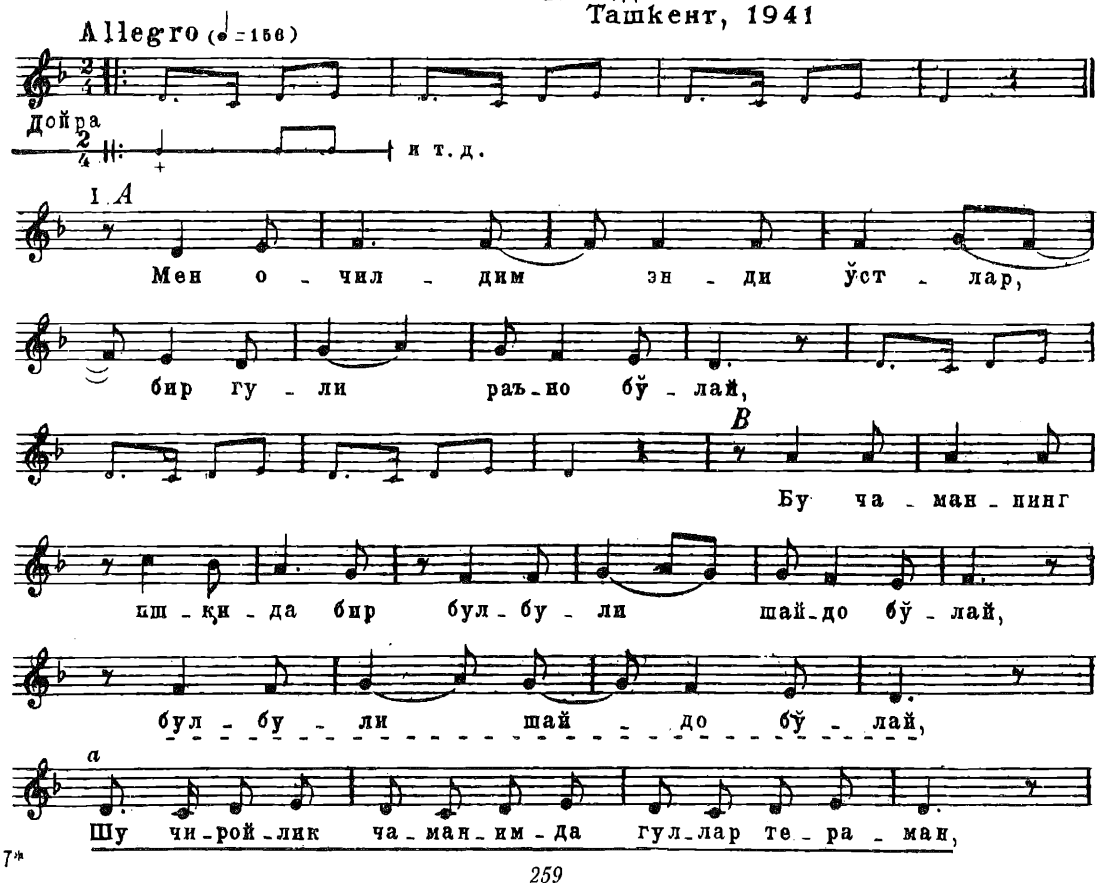
Распев двух и более строф песенного текста ведет к образованию сложных структур. Примером таковой может служить популярная танцевальная песня «Кары́ навó» — «Старый напев», использованная Глиэром и Садыковым в драме «Гульсара́». Она сложена в широкой трехчастной форме с большим припевом к каждой части:

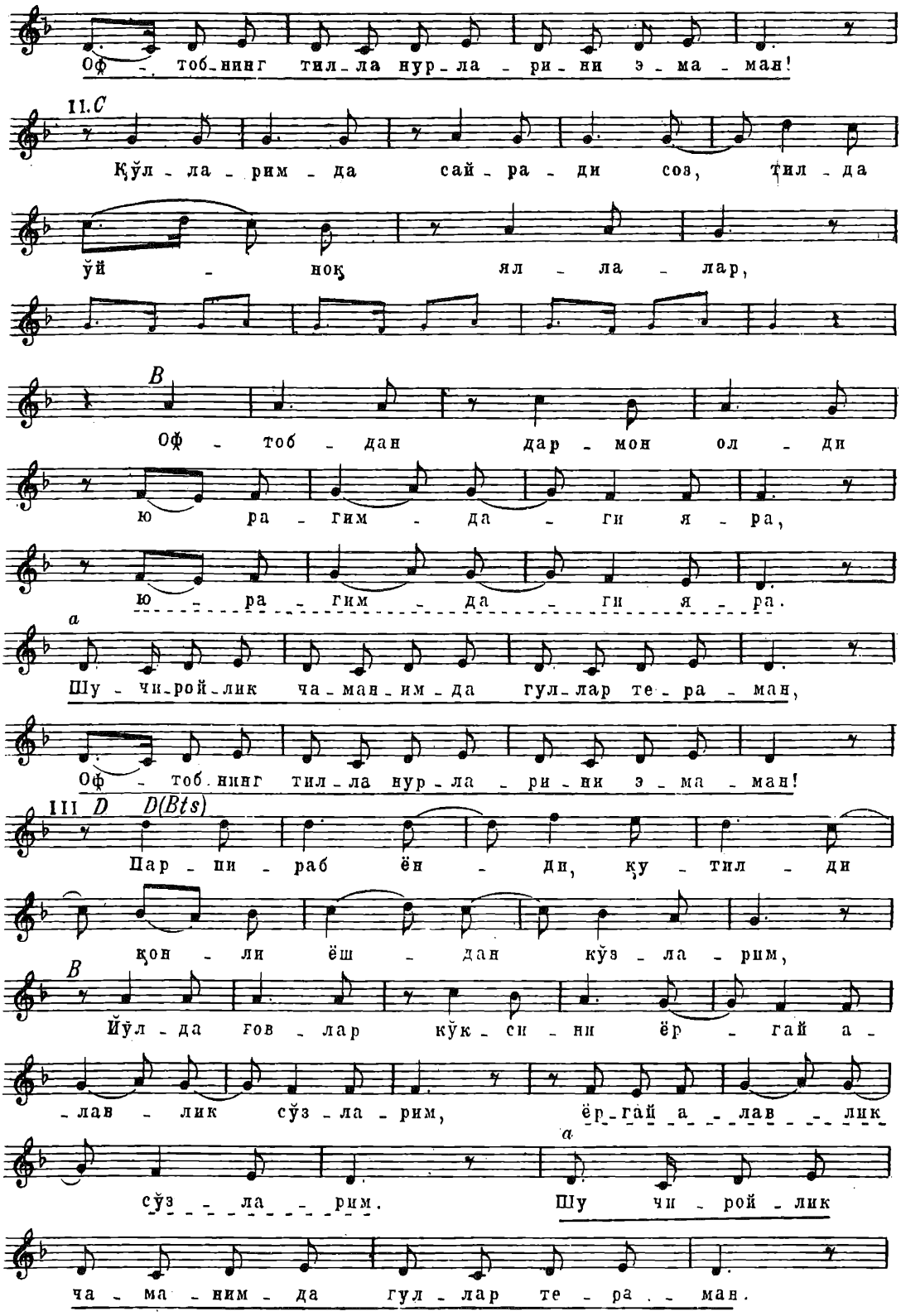
27

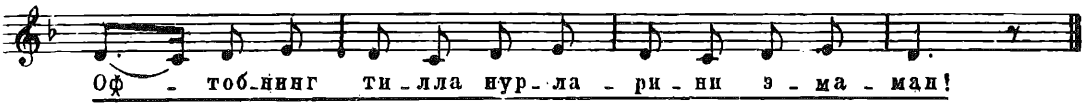
ҚАРИ НАВО

СТАРЫЙ НАПЕВ

„Гульсара". Запись музыки Т. Садыкова. Слова Я. Нугманова
Ташкент, 1941




Оф - тоб-нинг тил-ла нур-ла - ри-ни э - ма - ман!
II. C
Қўл - ла - рим - да сай - ра - ди соз, тил - да
ўй - ноқ ял - ла - лар,
B
Оф - тоб - дан дар - мон ол - ди
ю ра - гим - да - ги я - ра,
ю - ра - гим - да - ги я - ра.
a
Шу - чи-рой-лик ча-ман-им-да гул-лар те - ра - ман,
Оф - тоб-нинг тил-ла нур-ла - ри-ни э - ма - ман!
III D D(Bts)
Пар - пи - раб ён - ди, қу - тил - ди
қон - ли ёш - дан кўз - ла - рим,
B
Йўл - да гов - лар кўк - си - ни ёр - гай а -
-лав - лик сўз - ла - рим, ёр-гай а - лав - лик
сўз - ла - рим. a Шу чи - рой - лик
ча - ма - ним - да гул - лар те - ра - ман.



Я раскрылся, друзья, как цветок,
Для этого цветника я хотел бы быть соловьем.

Припев:

В этом красивом цветнике я собираю цветы
И впитываю в себя золотые лучи солнца.

В моих руках зазвучал саз, а на языке веселые песни,
От солнца исцелилась рана в моей груди.

Припев

Заблистали мои глаза, перестали течь кровавые слезы,
Пронзают мои пламенные речи грудь врага.
Припев

Национальной особенностью узбекского, как и таджикского, народного творчества в области формы является использование цепной трехчастной формы типа:

ABABA...,

пример которой можно видеть в песнях «Чарх» — «Прялка» и «Чаманда гуль» — «Цветы на лугу» (№№ 2 и 13).

В народной терминологии узбеков имеется четкое определение различных песенных форм. Одночастные и малые двухчастные формы простого речитативного склада носят названия терма́ или чубламá. Малые двухчастные формы с более развитой мелодикой и с припевом именуются кошу́к. Кошук с унисонным хоровым припевом, сопровождаемый игровыми и танцевальными движениями, называется яллá, а исполняемый в виде диалога — лапáр. Наконец, песни в большой двухчастной форме имеют наименование ашулá.

Музыкальное содержание узбекских песен простого склада, как терма и кошук, отличается обобщенным характером. Тексты их состоят из отдельных законченных по мысли четверостиший, свободно следующих одно за другим и тематически часто принадлежащих различным жанрам. В большей части этих песен тексты не закреплены за определенными мелодиями. Что же касается песен типа ашула, то их музыкальное содержание более разработано, индивидуализировано и связано с текстами единого сюжетного развития, требующими цельного мелодического и эмоционального выражения. И здесь имеются случаи исполнения различных текстов на одну и ту же мелодию, но эти тексты являются цельными многострофными стихотворениями, а не отдельными четверостишиями с различным содержанием, как в формах терма и кошук. Ашула, являясь развитием двух только что названных форм, по своему музыкальному складу и текстовому содержанию может быть отнесена к виду городской узбекской народной песни.

Употребление наименования «терма» свидетельствует о связи творчества узбеков с песенным искусством их тюркоязычных соседей — казахов и киргизов.

Развитие форм узбекской песни подготавливает возникновение структур народного профессионального вокального творчества, о которых будет сказано ниже.

Узбекская инструментальная музыка

Узбекские народные музыкальные инструменты

Как уже отмечалось в главе о таджикской музыкальной культуре, музыкальный инструментарий узбеков и таджиков сходен по своим видам и очень разнообразен. Он включает в более ранних формах все основные виды инструментов современного симфонического оркестра. Духовые деревянные в этом инструментарии пред-

ставлены на́ем (поперечная флейта), сурна́ем (гобой) и кошна́ем (кларнет); духовые медные — карна́ем (басовая труба); ударные — дойро́й (бубен) и нагора́й (литавры); струнные — гыджа́ком (смычковый инструмент), дута́ром, танбу́ром, рабо́бом (щипковые и плектерные инструменты) и ча́нгом (струнный инструмент с молоточками — далекий предшественник фортепьяно). Тюркским вкладом в этот инструментарий через посредство узбеков является смычковый кобу́з — один из главных инструментов казахов (кобыз) и киргизов (кыяк).

Дутар распространен у узбеков в быту для сольной игры и для сопровождения народных песен, часто с присоединением к нему дойры. Танбур — инструмент профессиональных исполнителей.

Развитие музыкального инструментария у узбеков привело к образованию двух ансамблей или оркестров народных инструментов: а) военного — из двух сурнаев, двух карнаев и нагоры и б) камерного или концертного — из остальных перечисленных выше инструментов, используемого и самостоятельно, и для сопровождения пения.

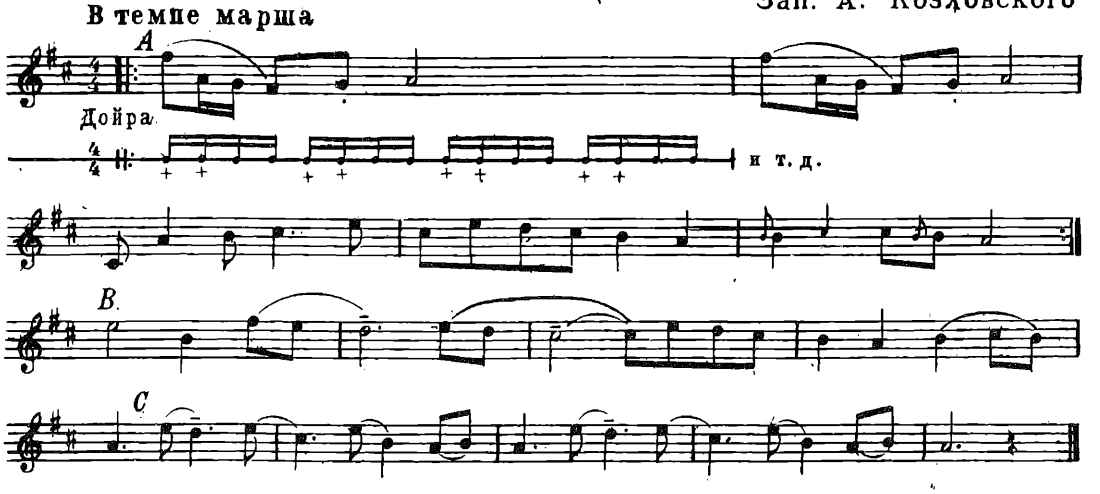
Узбекская инструментальная музыка

Инструментальная музыка, как и вокальная, широко применяется у узбеков в быту, в общественной жизни, а в соответствующих формах и в военном деле. Отметим несколько случаев участия инструментальной музыки в семейных и народных праздниках. Это по большей части танцевальные мелодии, носящие название ракс и исполняемые обычно на сурнае, хотя некоторые из них поются унисонным хором с ритмическими ударами в ладоши. Из двух приводимых в приложении мелодий первая исполнялась на тое, или празднике по случаю рождения ребенка; вторая же, сопровождаемая ритмическими хлопками в ладоши, представляет собой танцевальную свадебную песню:

28

РАҚС
ТАНЕЦ

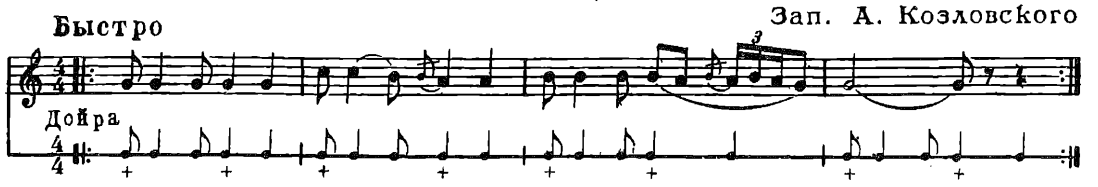
Зап. А. Козловского



29

РАҚС
ТАНЕЦ

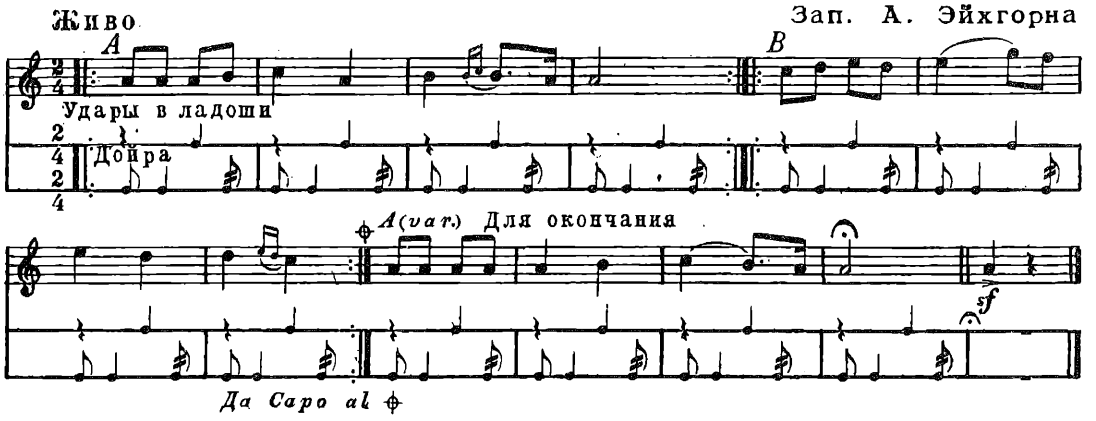
Зап. А. Козловского



К последней близка по своему характеру танцевальная мелодия из ранних записей узбекской музыки, относящихся к 80-м годам XIX в. Она сопровождается дойрой и ударами зрителей в ладоши:

30

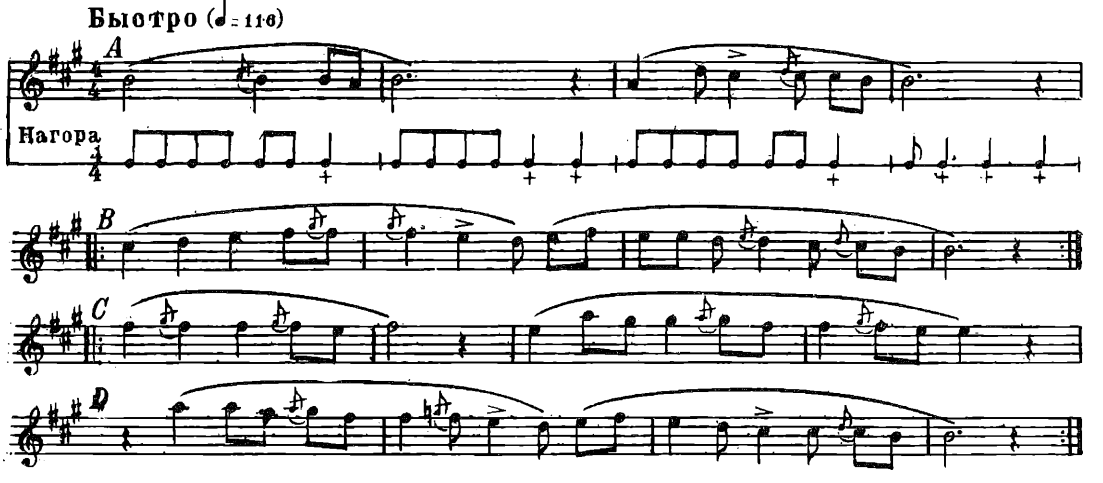
РАҚС
ТАНЕЦ



И еще один пример более развитой танцевальной мелодии, исполняемой на сурнае с аккомпанементом нагоры:

31

РАҚС
ТАНЕЦ

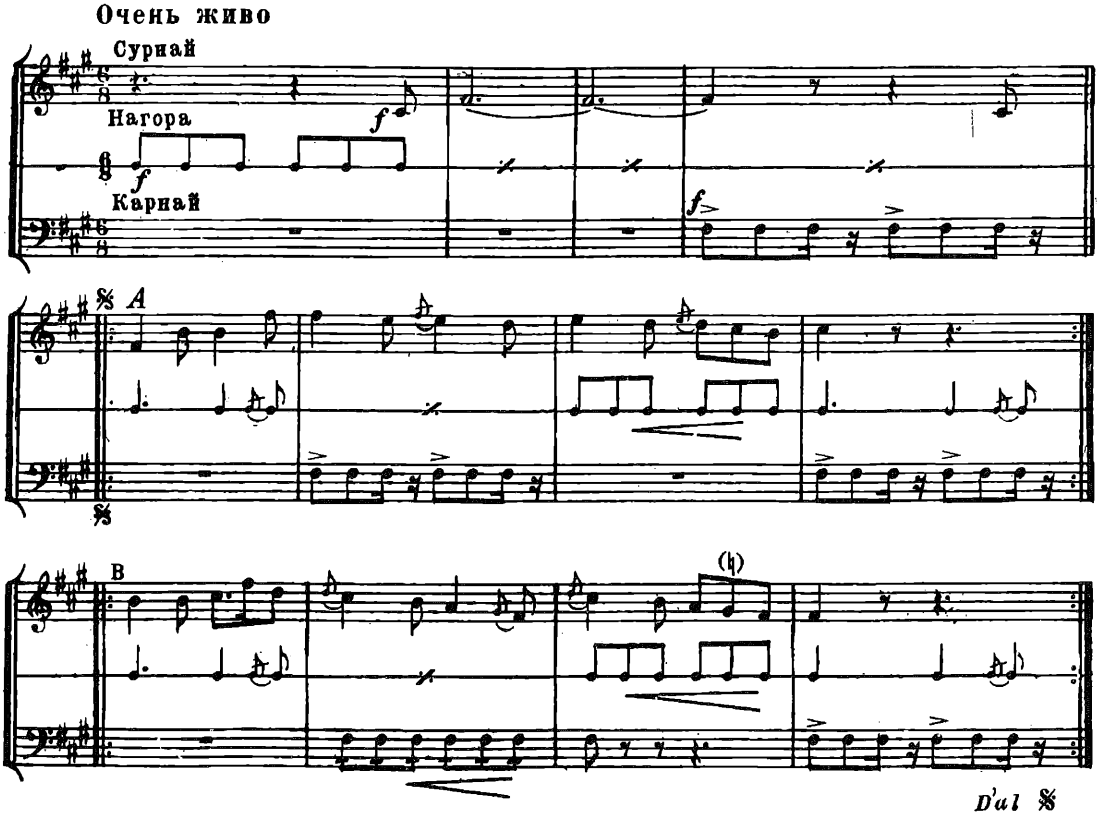


Сходны по своему складу с танцевальными мелодии, сопровождающие на народных праздниках состязания в борьбе, сеансы канатоходцев и другие развлечения. Такова, например, короткая мелодия, исполняемая ансамблем из сурная, нагоры и карнаев во время упражнений эквилибриста на канате — «дарбóза»:

32

ДОРБОЗ
КАНАТОХОДЕЦ

Зап. А. Козловского

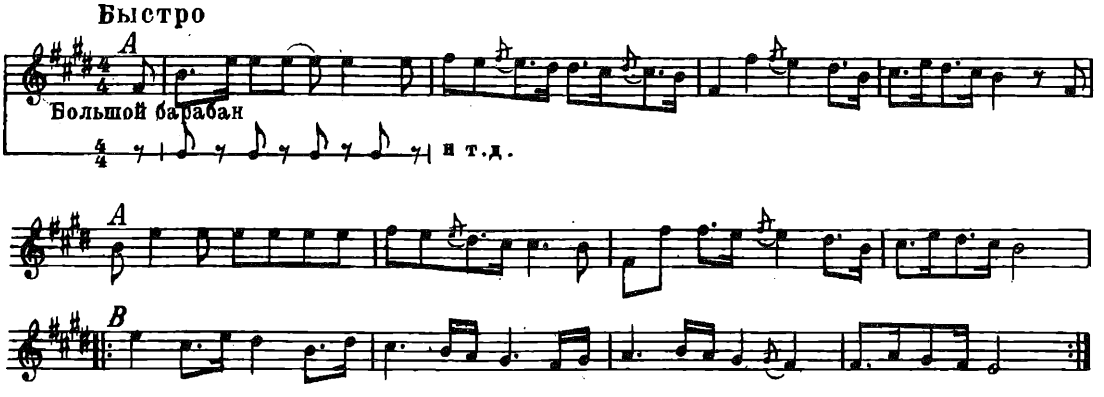


Несколько в ином — маршеобразном ритме сложена мелодия, звучавшая во время конно-спортивной игры «улáк»:

33

УЛОҚ
УЛАК

Зап. А. Козловского

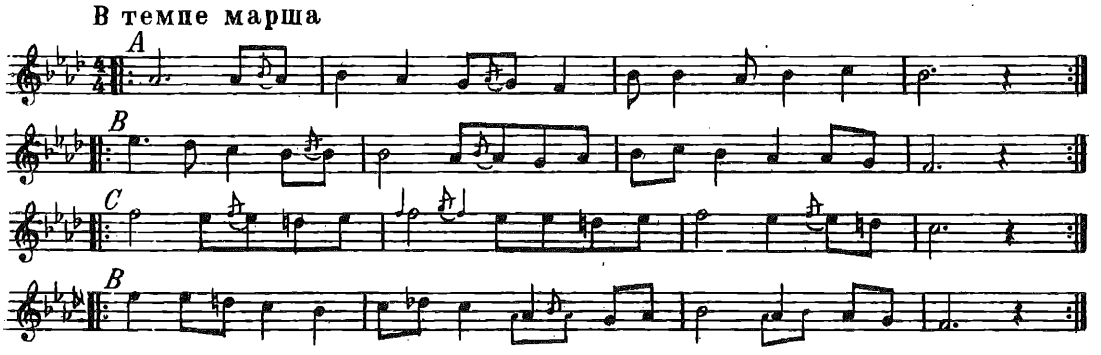


Ко всем вышеприведенным праздничным инструментальным мелодиям примыкают по своему складу и старые узбекские военные марши, исполнявшиеся оркестром из сарба́зских (солдатских) наев, сурнаев, карнаев и барабанов. Эти марши носят название «сарбазча́», т. е. «сарбазские марши», один из них здесь приводится:

34

САРБОЗЧА
САРБАЗСКИЙ МАРШ

Зап. В. Успенского



Как видно из всех примеров, узбекские инструментальные пьесы праздничного характера имеют яркую мелодику, четкий ритм, стройную структуру, связанную с формами узбекской народной песни.

Эпическое творчество узбеков

Узбекский эпос

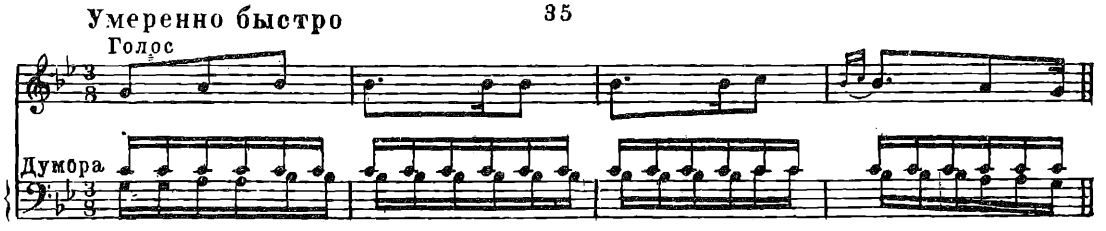
Произведения эпического творчества у узбеков носят название досто́нов или даста́нов. Они могут быть разделены на два вида: 1) дастаны, содержание которых передается сплошным речитативным сказом, и 2) дастаны, в которых поются только монологи и диалоги действующих лиц, тогда как обстановка и описание действия излагаются прозой в виде рассказа. Узбекские эпические сказители сопровождают свое исполнение аккомпанементом на думбре́ — двухструнном щипковом инструменте без фиксированных ладов.

Стихотворные строчки эпического повествования в дастанах первого вида обычно не складываются в строфы, а их музыкальный сказ состоит из многократного повторения одной попевки, соответствующей одной строке поэтического текста и варьируемой при ее повторениях. Отдельные, законченные по своему текстовому содержанию отрывки эпического сказа завершаются специальными концовками в замедленном темпе.

Популярнейшим узбекским дастаном этого вида является большой цикл героических богатырских сказаний «Гороглы» на тематику, близкую одноименным сказаниям народов Средней Азии и Закавказья. Главный герой дастана Гороглы выступает в нем как храбрый воин, защитник национальной самостоятельности своего народа.

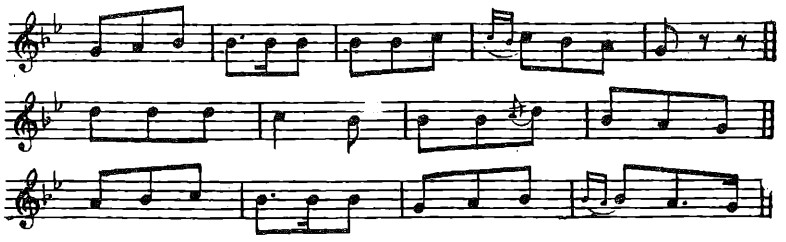
В сказаниях о Гор-оглы сохранились воспоминания узбекского народа о его борьбе с арабскими завоевателями. Приводим ниже отрывок этого дастана, заимствованный из сказания, посвященного Авазу, ближайшему сподвижнику Гороглы. Отрывок дается в исполнении известного узбекского сказителя Ислáма-шайра (род. в 1872). Присоединение к имени сказителя слова «шаир» указывает на то, что он является не только певцом — исполнителем традиционного эпического репертуара, но и поэтом по профессии. Музыкальная форма приводимого примера — однострочная, с многократным повторением следующей основной попевки при ее мелодическом варьировании:

35



Приводим три других варианта этой попевки:

36



В узбекских дастанах второго вида, передаваемых сказителями в смешанной прозаически-поэтической форме, тексты вокальных эпизодов обычно складываются в строфной форме, а их музыкальное выражение дается в речитативном или же в напевном складе как в однострофной, так и в более развитых куплетных формах.

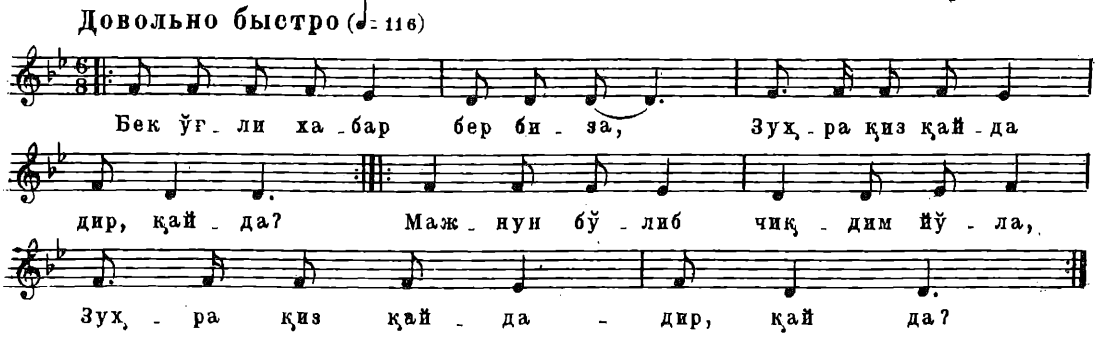
Дастаны этого вида по своему содержанию относятся к эпико-новеллистическим произведениям, приближающимся к литературному жанру романа. К числу их у узбеков принадлежат: «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Тахир и Зухра», «Шахсенем и Гариб» и другие. Некоторые из сюжетов этих дастанов разрабатываются и у других народов Востока.

Приводим отрывок из лирико-драматического дастана «Тахир и Зухра», в котором Тахир в поисках Зухры обращается к одному из действующих лиц повествования с вопросом, где ему искать свою милую. Обращение имеет речитативный склад:

37

ИЗ ДАСТАНА „ТАХИР И ЗУХРА"

Зап. Кароматова



Тоҳир: Бек ўғли хабар бер биза,
Зуҳра қиз қайдадир, қайда?
Мажнун бўлиб чиқдим йўла
Зуҳра қиз қайдадир, қайда?

Бек ўғли: Хабар олсанг вазир ўғли,
Зуҳра қиз богдадир, богда.
Пари сифат ҳур сўноли
Зуҳра қиз богдадир, богда.

Тоҳир: Кўзимни гирён айлаган,
Багримни бирён айлаган,
Қора багрим қон айлаган,
Зуҳра қиз қайдадир, кайда?

Бек ўғли: Тоҳир деяр куяр жони,
Бу шаҳарни азиз меҳмони,
Қирқ канизларни султони
Зуҳра қиз богдадир, богда.

Таҳир: Скажи мне, сын бека,
Где девушка Зухра?
Скажи путнику, ставшему Меджнуном,
Где девушка Зухра?

Сын бека: Если хочешь её видеть ты, сын везира,
То девушка Зухра в саду
Она как пери, с лицом гурии
Девушка Зухра в саду.

Таҳир: Та, из-за которой мои глаза полны слёз,
Та, которая зажгла моё сердце,
Та, в разлуке с которой мне нет жизни,–
Где девушка Зухра?

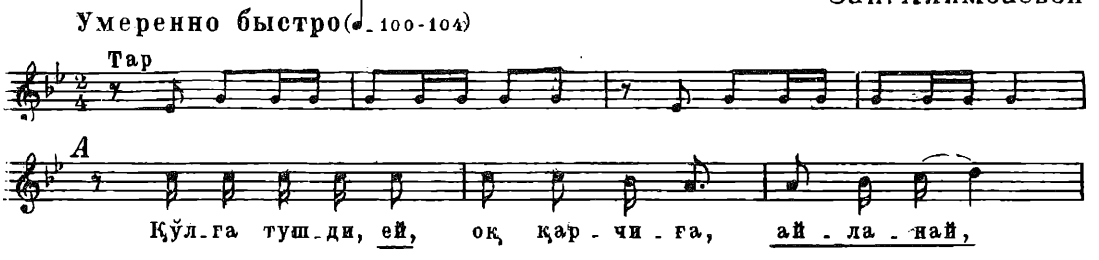
Сын бека: Зовут Тахиром её любимого,[1]
Он дорогой гость этого города.
Она же – султанша со свитой из сорока девушек–
Девушка Зухра в саду

Примером вокального эпизода в музыкально более развитом складе может служить песня Шахсенем из хорезмского дастана «Шахсенем и Гариб», в которой она приветствует Гариба, вернувшегося к ней после долгих странствований. Речитативная по своему мелодическому рисунку, песня эта сложена в куплетной форме:

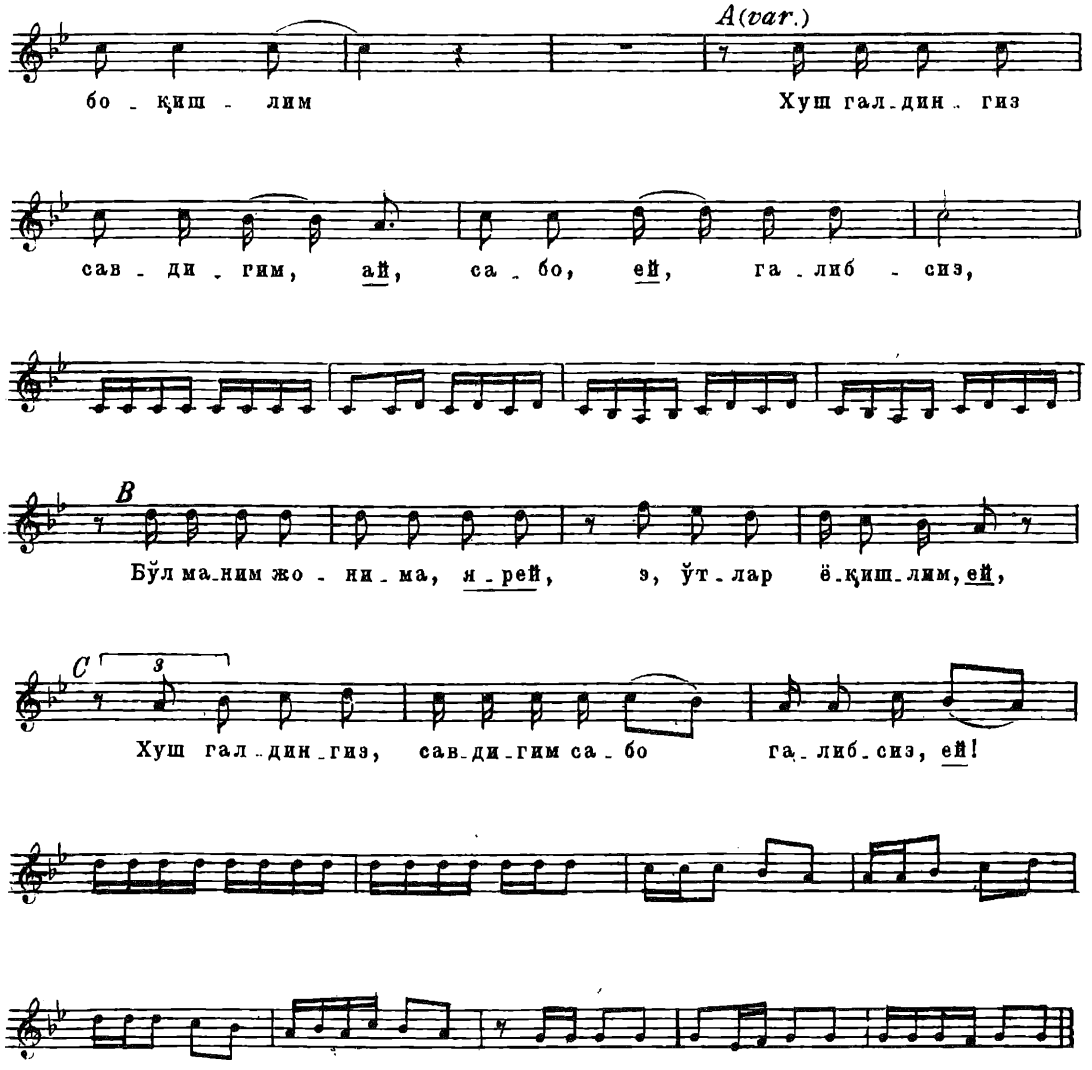
38

ИЗ ДАСТАНА „ШАХСЕНЕМ И ГАРИБ"

Зап. Алимбаевой



[1] Отвечая так, сын бека не подозревает, что перед ним сам Тахир.



Кўлга тушди оқ қарчига боқишлим,
Хуш галдингиз савдагим сабо галибсиз.
Бўл маним жонима ўтлар ёқишлим,
Хуш галдингиз савдагим сабо галибсиз.

Кўнглим сув ичмади ёрнинг хуснидин,
Ҳарким жона истар дўсти дўстиндин,
Босган қадамларинг дийдам устиндан,
Хуш галдингиз дилим сабо галибсиз.

Насибамиз чакти акал қойима,
Қулоқ солиб эшит бўл фарёдима,
Жон паёндоз бўлсин хоки пойинга,
Хуш галдингиз дилим сабо галибсиз.

Шосанам қиз айтар санди сирдошим,
Фироқингда оқар кўзимда ёшим,
Бош овволда йўгу қўшган йўлдошим,
Хуш галдингиз дилим сабо галибсиз.

Вернулся мой ясный сокол, мой любимый.
Добро пожаловать, я рада твоему приезду.
Зажёгший в моём сердце огонь любви,
Добро пожаловать, я рада твоему приезду!

Я не смогла достаточно налюбоваться красою любимого,
Каждый желает здоровья своему другу.
Каждый твой шаг меня радует.
Добро пожаловать, я рада твоему приезду!

Судьба нас разделила в разлуке,
Услышь мою мольбу, мои страданья.
Пусть моя душа будет дорожкой для пылинок твоих ног,
Добро пожаловать, я рада твоему приезду!

Шахсенем называет тебя близким другом,
В тоске по тебе льются мои слезы.
С самого начала наградивший меня радостями, мой друг,
Добро пожаловать, я рада твоему приезду!

Узбекская народная песня, начав с простых форм терма и чублама, отпочковавшихся от эпического речитатива, в своих более сложных видах оказала влияние на литературно-музыкальный жанр эпико-новеллистических дастанов с ярким противопоставлением в них литературного и музыкального начала.

РАННИЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКИ (до XV в.)

Развитие узбекской культуры

Период борьбы узбекского народа с арабскими завоевателями и освобождение от их гнета во второй половине IX в. был связан с большим подъемом узбекской культуры.

К этому времени относится деятельность знаменитого средневекового философа Аль-Фарáби (ок. 870—950), прозванного вторым Аристотелем, тюрка по происхождению, из местечка Фарáб в окрестностях Бухары. Тогда же появляются тюркские дидактические поэмы, написанные в стихотворной форме: «Кудатку билиг» — «Знание, приносящее счастье» Юсуфа Баласагунского, написанная в 1069—1070 гг. (см. раздел «Музыкальная культура киргизов»), и «Диван-и хикмет» — «Книга премудрости» Ахмеда Ясави, жившего в 1103—1166 гг. (см. раздел «Музыкальная культура казахов»). В одно время с окончанием «Кудатку билиг», между 1072 и 1074 гг. тюркским ученым-лингвистом Махмудом Кашгарским на арабском языке было закончено составление «Словаря тюркских наречий» — «Диван лугат ат тюрк». Значительное развитие получает и профессиональное поэтическое творчество.

Тяжелый удар узбекской культуре и культуре соседних с узбеками народов приносит монгольское завоевание Средней Азии в XIII в. (Чингис-хан, 1206—1227), от последствий которого она начинает оправляться лишь с половины XIV в.

Развитие музыкального искусства узбеков в этот период

Особое значение для характеристики узбекского музыкального искусства в период до XV в. имеет труд Махмуда Кашгарского, в котором в качестве примеров приводится ряд отрывков тюркских песенных текстов в различных стихотворных размерах и строфных формах. Эти примеры свидетельствуют о высокой степени развития поэтического творчества среднеазиатских тюркских народов и в бо́льшей мере относятся к творчеству узбеков, чем их тюркоязычных соседей. В них имеются образцы не только 5- и 7-сложных стихотворных строк, но и более сложные виды, как 10-сложные (5+5 слогов), 11-сложные (6+5 слогов), 12-сложные (6+6 слогов), 13-сложные (7+6 слогов) и другие.

Кроме примеров рифмовки строк, типичной для народных четверостиший: *аааа*, у Махмуда Кашгарского встречаются случаи: перекрестной рифмовки — *абаб*, единой рифмы — *аааа* и объединение одной рифмой первых трех строк четверостишия — *ааа́б*. В целом им зарегистрированы все виды рифмовки строк в строфах народного и профессионального стихосложения, получившего уже к XI в. значительное развитие.

Стихи Ахмеда Ясави использовались дервишами или каландарями (бродячими мусульманскими монахами) для религиозных гимнов, исполнявшихся в строфной форме сольного запева с хоровым припевом и вряд ли не ведущих своего происхождения от культового пения древних магов — жрецов огнепоклонического культа. Использовались они и для похоронных причитаний, образец которых уже был приведен ранее в виде причета профессиональной плакальщицы (№ 7).

Особо важное значение для средневековой науки о музыке не только в местном, но и в известной мере даже в мировом масштабе имеет капитальный труд Аль-Фараби, написанный им на арабском языке и озаглавленный «Ки́та́б аль-мусики́ аль-каби́р» — «Большой трактат о музыке»[1], в котором широко трактуются вопросы происхождения музыки, музыкальной эстетики, теории музыки, конструкции и акустических свойств музыкальных инструментов. Появление уже в X в. столь выдающегося по своему значению музыковедческого труда свидетельствует о большой зрелости музыкально-теоретической мысли в это время.

Военные и политические потрясения, пережитые затем узбеками вместе с другими народами Средней Азии, если и причинили огромный урон музыкальной культуре, то не остановили ее развития, что дало свои результаты в последующий период.

УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКА В XV в.

Развитие узбекской музыкальной культуры в XV в.

С возвышением в конце XIV и в XV в. Самарканда, а затем Герата, ставших крупнейшими центрами Средней Азии, связан расцвет общей и музыкальной культуры узбеков. К этому периоду относится деятельность Ми́ра Алише́ра Навои́ (1441—1501), замечательного поэта и основоположника узбекского литературного языка, бывшего также выдающимся государственным деятелем, и Захириддина Баби́ра (1483—1530), поэта и автора широко известных «Мемуаров Баби́ра» — «Бабур-намэ», основателя империи Бабуридов или династии Великих Моголов в Индии.

Покровитель наук и искусств, собиравший вокруг себя цвет культурного общества Герата, Навои был не только глубоким знатоком теории музыки и ценителем музыкального искусства, прекрасно ориентированным в событиях творческой музыкальной жизни Герата его времени, но и сам написал ряд музыкальных произведений, как об этом

[1] Имеется французский перевод этого труда: R. d' Erlanger. La musique arabe, t. I. Al-Farabi. «Kitabu l-musiqi al-kabir». Paris, 1930.

свидетельствует Бабур, сообщавший, что «в музыке он сочинял хорошие вещи» и что у него «есть хорошие нáкши и пишрáвы». Поэтическое творчество Навои показало красоту, богатство и силу узбекского литературного языка. Оно широко использовалось узбекскими и таджикскими народными композиторами для создания вокальных произведений профессионального стиля.

Бабур обладал незаурядным поэтическим талантом и сыграл, вслед за Навои, крупную роль в развитии узбекской литературы и поэзии, оказав также влияние и на развитие узбекского музыкального искусства.

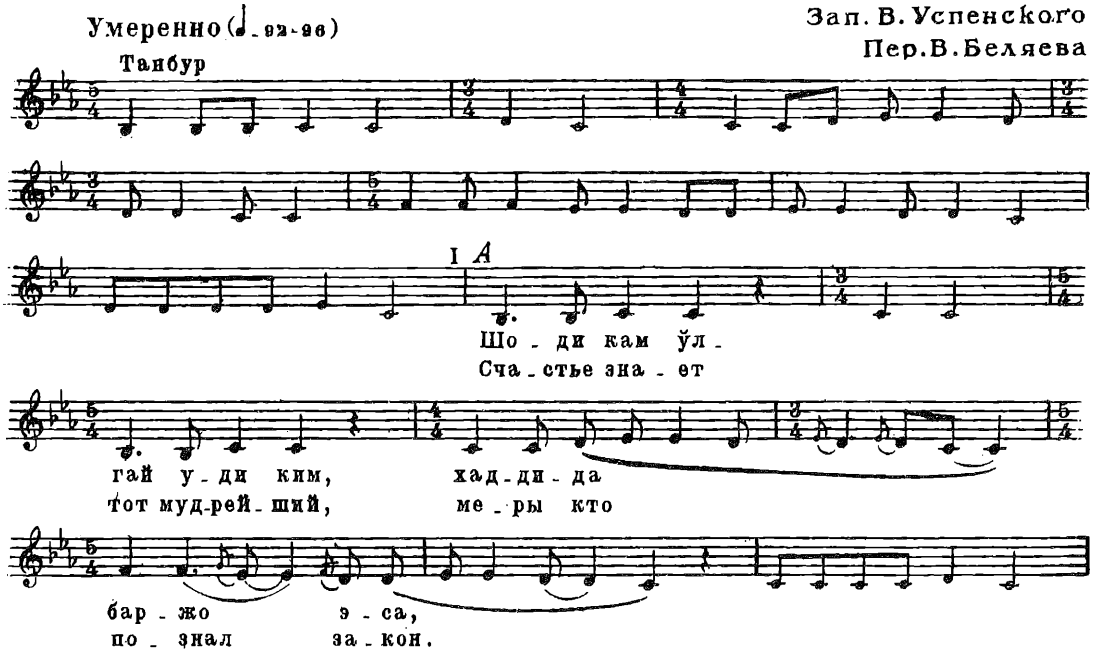
Узбекское народное профессиональное вокальное творчество

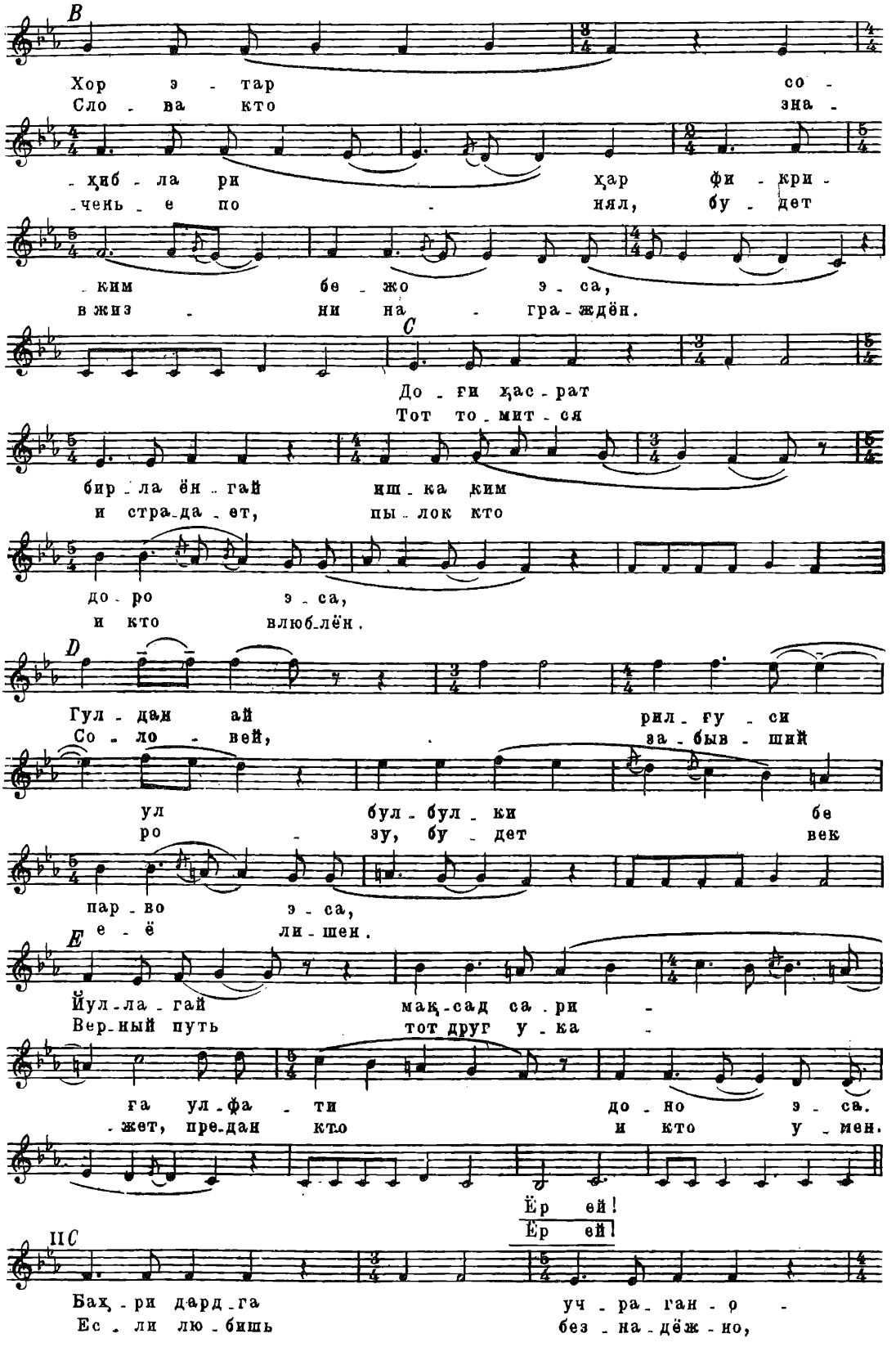
Если труд Махмуда Кашгарского может быть использован как существенное свидетельство о значительном развитии музыкального профессионализма у узбеков в XI в., то исторические и литературные источники XIV и XV вв. уже дают полное представление о его высоких достижениях в эту эпоху.

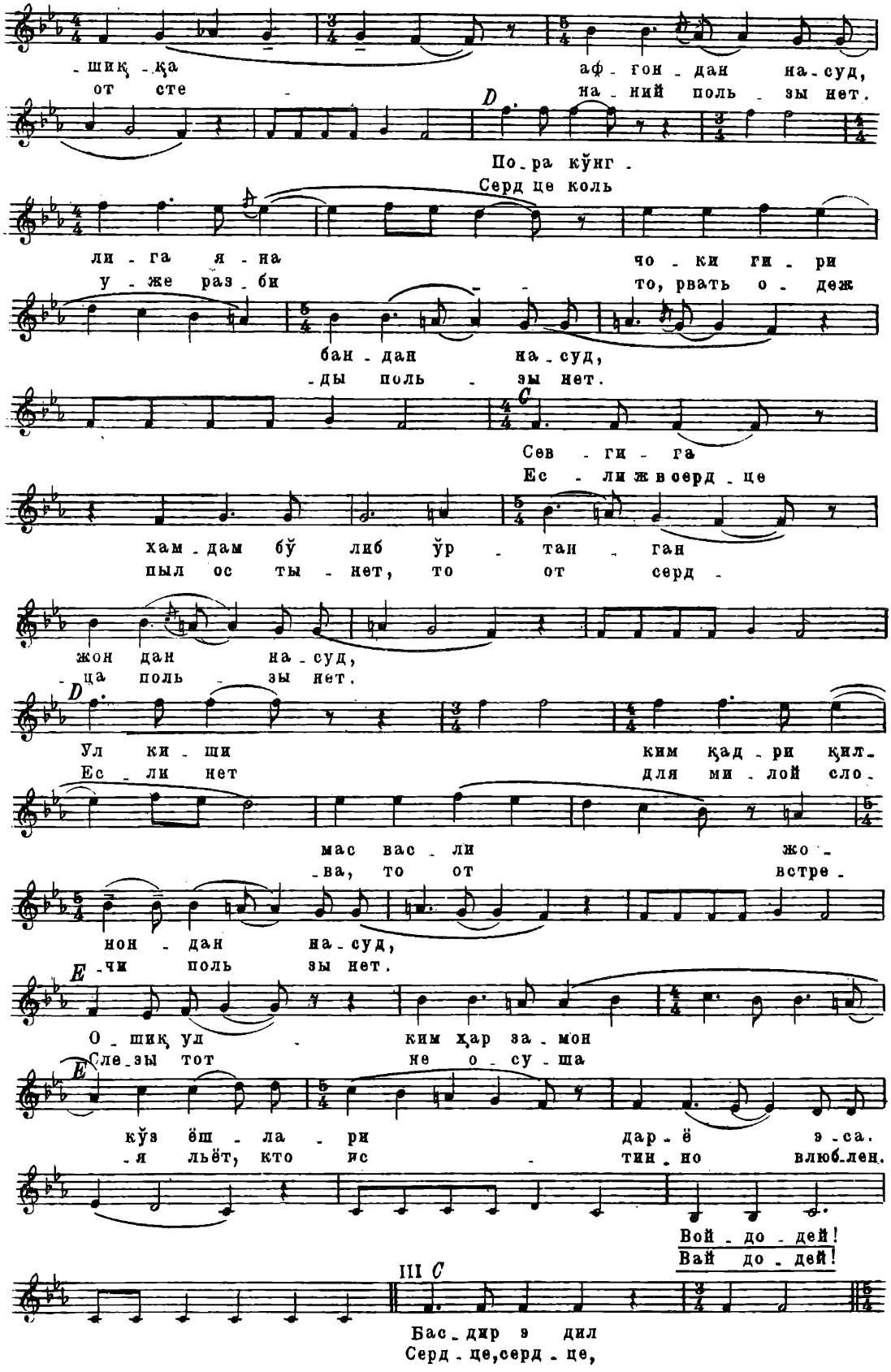
Получают распространение сложные формы профессионального народного вокального творчества, по своим размерам и структуре полностью соответствующие положенным в их основу многострофным поэтическим произведениям с разработанным сюжетным содержанием. Они описаны в разделе «Музыкальная культура Таджикистана» под наименованием многокуплетных форм. Цикл же «Шашмаком», происхождение которого может быть связано с Бухарой, становится общим музыкально-художественным достоянием как таджиков, так и узбеков. В параллель к макомам этого цикла создаются узбекскими профессиональными певцами макомы, носящие название «ташкентских» или «ферганских» по месту их возникновения. Они отличаются от бухарских макомов меньшей строгостью стиля, большей ритмической свободой, приближением мелодики к городской народной песне и введением частей жанрового характера, как «кашкарчá», выдержанная в живом народном кашгарском стиле, близком к узбекам по происхождению, территории и языку. Обычно ташкентские или ферганские макомы состоят из небольшого числа частей — до пяти или шести и заканчиваются уфаром или частью в танцевальном ритме. Хороший пример представляет первая часть — «Гульёр» из макома «Гульёр-Шахноз»:

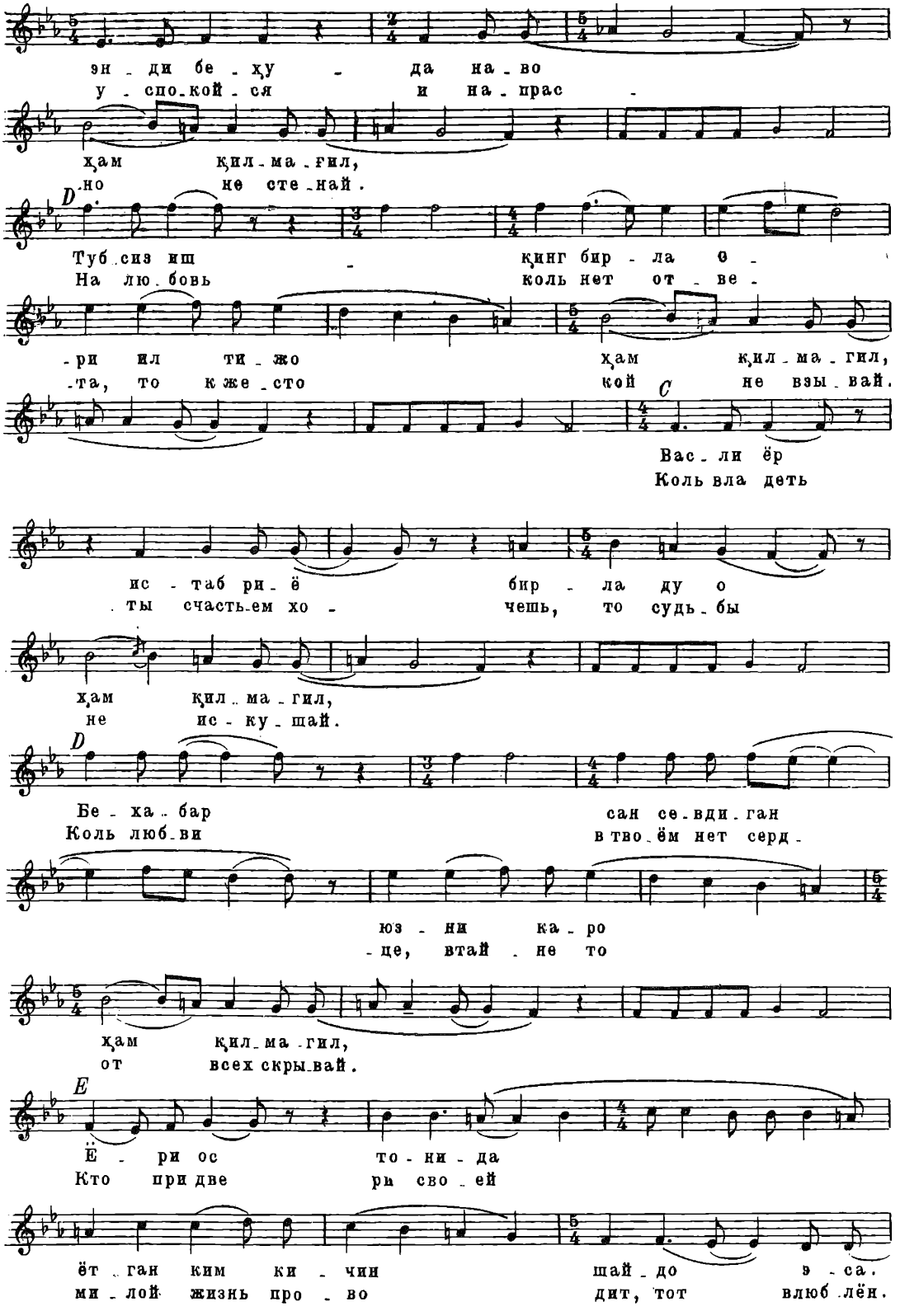
39

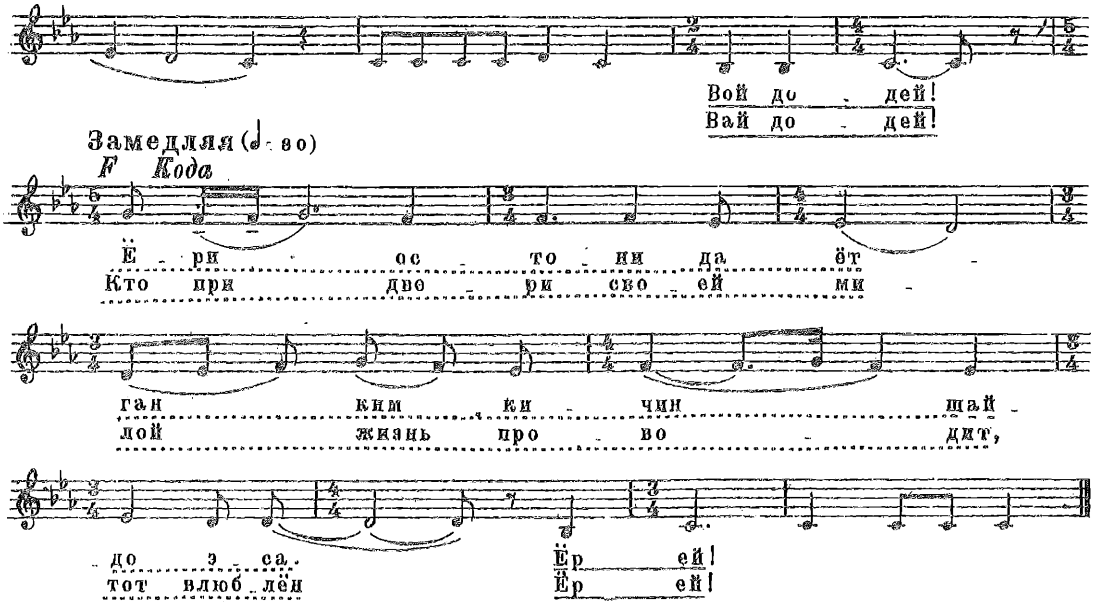
„ГУЛЁР“



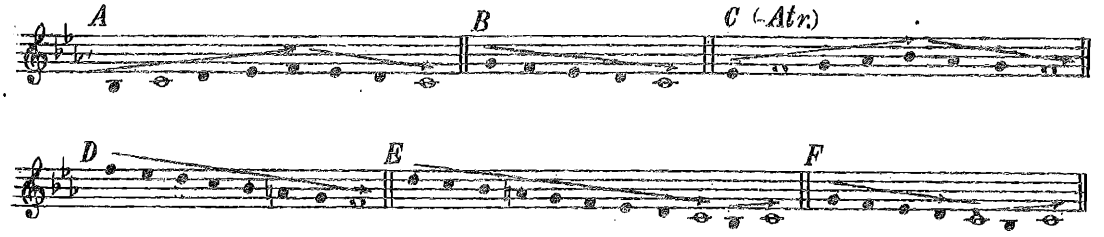

B
Хор э - тар со -
Сло - ва кто зна -
- ҳиб - ла ри ҳар фи - кри -
- чень - е по - нял, бу - дет
- ким бе - жо э - са,
в жиз - ни на - гра - ждён.
C
До - ғи ҳас - рат
Тот то - мит - ся
бир - ла ён - гай иш - ка ким
и стра - да - ет, пы - лок кто
до - ро э - са,
и кто влюб - лён.
D
Гул - дан ай рил - ғу - си
Со - ло - вей, за - быв - ший
ул бул - бул - ки бе
ро - зу, бу - дет век
пар - во э - са,
е - ё ли - шен.
E
Йул - ла - гай мақ - сад са - ри -
Вер - ный путь тот друг у - ка -
ға ул - фа - ти до - но э - са.
- жет, пре - дан кто и кто у - мен.
Ёр ей!
Ёр ей!
IIC
Бах - ри дард - га уч - ра - ган - о -
Ес - ли лю - бишь без - на - дёж - но,


-шиқ -қа аф - гон - дан на - суд,
от сте - на - ний поль - зы нет.
D
По - ра кўнг -
Серд це коль
ли - га я - на чо - ки ги - ри
у - же раз - би - то, рвать о - деж
бан - дан на - суд,
-ды поль - зы нет.
C
Сев - ги - га
Ес - ли в серд - це
хам - дам бў либ ўр - тан - ган
пыл ос ты - нет, то от серд -
жон дан на - суд,
-ца поль - зы нет.
D
Ул ки - ши ким қад - ри қил -
Ес - ли нет для ми - лой сло -
мас вас - ли жо -
-ва, то от встре -
нон - дан на - суд,
-чи поль зы нет.
E
О - шиқ ул - ким ҳар за - мон
Сле - зы тот не о - су - ша
E
кўз ёш - ла - ри дар - ё э - са.
-я льёт, кто ис - тин - но влюб - лен.
Вой - до - дей!
Вай до - дей!
III C
Бас - дир э дил
Серд - це, серд - це,


эн - ди бе - ҳу - да на - во
у - спо - кой - ся и на - прас -
ҳам қил - ма - гил,
но не сте - най.
D
Туб - сиз иш - қинг бир - ла о -
На лю - бовь коль нет от - ве -
- ри ил ти - жо ҳам қил - ма - гил,
- та, то ке же - сто кой не взы - вай.
C
Вас - ли ёр
Коль вла деть
ис - таб ри - ё бир - ла ду о
- ты счасть - ем хо - чешь, то судь - бы
ҳам қил - ма - гил,
не ис - ку - шай.
D
Бе - ха - бар сан се - вди - ган
Коль люб - ви в тво - ём нет серд -
юз - ни ка - ро
- це, втай - не то
ҳам қил - ма - гил,
от всех скры - вай.
E
Ё - ри ос то - ни - да
Кто при две ри сво - ей
ёт - ган ким ки - чин шай - до э - са.
ми - лой жизнь про - во дит, тот влюб - лён.



Лирический любовный текст этой вокальной пьесы состоит из 15-сложных стихотворных строчек в ритме рамаля и в строфной форме мухаммаса или пятистишия. Ритмика стиха здесь определяет основу мелодического рисунка, строение строфы — структуру каждого куплета или части пьесы, а количество строф — число частей всего произведения. Его ладовая структура и тональный план представляют собою троекратное сопоставление эолийского (строки *A, B* и *C*) и дорийского (строки *D* и *E*) c-moll с модуляцией при этом в лады верхней субдоминанты, а именно—в эолийский f-moll (строка *C*) и в миксолидийский F-dur (строка *D*):



Как видно из следующей схемы, при сложной внутренней структуре каждой из отдельных частей этой пьесы общее строение представляет собой большую двухчастность с повтором второй части и с заключительным припевом-кодой:

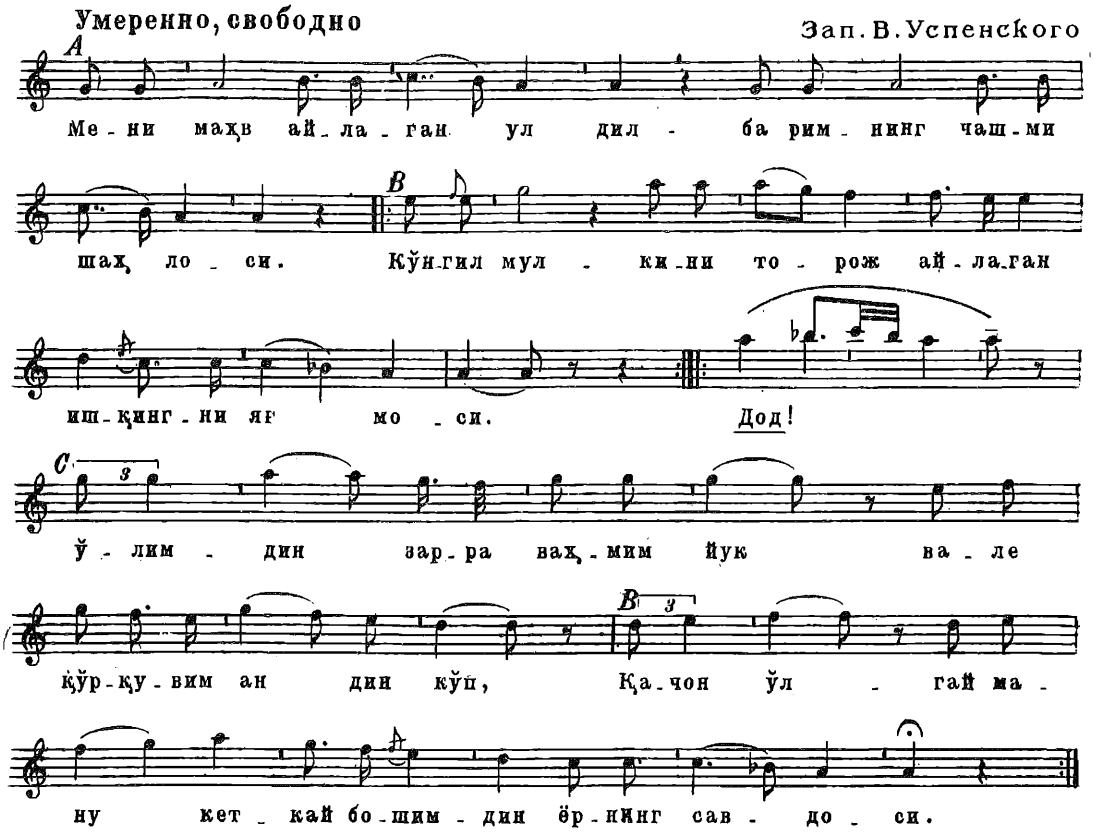
$$\underset{\text{I. } ABCDE}{A} + \underset{\text{II. } CDCDE}{B} + \underset{\text{III. } CDCDE}{B} + \underset{\text{Кода. } F.}{a}$$

Особым видом профессионального вокального искусства в Ферганской долине являются каттá ашулá, т. е. «большие песни». Они сочиняются в куплетных формах, близких к обычным ашула на лирические тексты профессиональных поэтов, но в особом напевно-речитативном стиле с свободной и гибкой декламацией стихотворного текста и с введением восклицаний в высоком регистре на припевные слова. Исполняются катта ашулá без инструментального сопровождения, в эмоционально приподнятой манере: певцы держат при этом пе-

ред ртом поднос или тарелку и манипулируют ими для нужного отражения звукового потока. Обычно катта ашула поют два или три певца, чередуясь и соревнуясь друг с другом, последний куплет исполняется всеми вместе в унисон. Вот один из примеров композиционного стиля катта ашула: .

41

КАТТА АШУЛА



Большие красивые глаза очаровательницы погубили меня,
Огонь любви сжег сокровища моего сердца.
Смерть мне нисколько не страшна,
Страшно лишь лишение забот о моей возлюбленной.

Музыкально-теоретические труды

В связи с развитием музыкального искусства в описываемый период возникают и музыкально-теоретические работы. Крупнейшим теоретиком этого времени, проводившим вторую половину своей долгой жизни в Самарканде и затем в Герате и пользовавшимся огромным авторитетом, является Абдулкадыр, уроженец г. Марага в Южном Азербайджане (ум. в 1435). Среди лишь частично сохранившихся его работ имеется ценнейший и единственный пока из известных нам трудов, подробно трактующих вопрос о музыкальных формах. В этом труде упоминаются также и распространенные в настоящее время у узбеков и таджиков формы: тарона, пешров савт, тарджé, накш, мухаммас и другие.

УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКА С XVI в. ДО НАЧАЛА XX в.

Узбекская музыка в XVI—XIX вв.

Завоевание в самом начале XVI в. Средней Азии кочевниками узбеками и образование на ее территории феодальных владений, как Бухарский эмират, Хивинское и Кокандское ханства, положили начало феодальной раздробленности народов Средней Азии с постоянными междоусобными войнами, неограниченным самовластием эмиров и ханов, тяжким закабалением трудовых масс и преследованием передовых сил в области культуры, науки и искусства. Тяжесть феодального гнета вызвала борьбу узбекских трудящихся с угнетателями, что получило отражение в песнях социального протеста и освободительной борьбы против ханской власти.

В этой борьбе принимала участие и передовая узбекская интеллигенция, выдвинувшая из своей среды в XVII и XVIII вв. таких поэтов, как Турды́ (ум. ок. 1701) и Машра́б (1657—1711), на чьи произведения народные композиторы создавали песни, пользовавшиеся широкой популярностью.

Турды принимал участие в народном восстании против бухарского эмира Субханкули́-хана в 1690 году. Призывая в своих стихах узбекские племена к объединению, Турды сурово и гневно обличает ханов и эмиров в своем «Мухаммасе»:

Нет, мне не даст покоя этот угрюмый свод,
Сыплет он стрелы горя, каменный дождь невзгод.
Верности нет в помине, каждый хитрит и лжет,—
Светоч добра померкнул, злоба в сердцах растет.
Счастья не требуй, смертный,—здесь воцарился гнет.

Мир опоен отравой — тускло блестят мечи:
Судит у нас неправый, злато пред ним мечи.
Где ты, былая слава? Сердце мое, молчи,—
Правят свой пир кровавый вороны и сычи,
Сокол не нужен шаху — ворон вошел в почет.

Шах веселится с вором, шаха злодей провел,
Плут, на расправу скорый, в милость у нас вошел,
Изгнан мудрец с позором, прочь из дворца побрел...
Злых проходимцев свора села за шахский стол,—
Шах им страну доверил, в руки им власть дает.

Машраб вел скитальческую жизнь дивоны-юродивого, дервиша-каланда́ра и прославился как бесстрашный изобличитель феодальных правителей, мулл и ишáнов. За свое вольнодумство он, происками ортодоксальной изуверской мусульманской верхушки, был казнен.

Крупными теоретическими работами этого периода, связанными своим происхождением с Бухарой, были: «Рисоля́и Шашмаком» — «Трактат о Шашмакоме» музыковеда XVI в. Каукаби́ (ум. в 1576) и «Рисоля́и мусики́» — «Трактат о музыке» Дервиша-Али́, написанный в первой половине XVII в. Обе они рассмотрены в разделе «Музыкальная культура Таджикистана».

Наряду с музыковедческими трудами возникают также «баязы», или сборники стихотворных текстов песен, входящих в репертуар выдающихся узбекских мастеров-исполнителей. По своему типу баязы приближаются к «Трактату о Шашмакоме» Каукаби и являются материалами крупного музыкально-исторического значения.

В описываемый период песня продолжает жить в узбекском народе, облегчая труд, сопутствуя жизни и вселяя веру в грядущее торжество социальной справедливости. Профессиональное народное музыкальное творчество в его традиционных формах играет большую роль в жизни узбекской интеллигенции. Достижения профессионального искусства используются эмирами и ханами в придворном быту, но здесь оно поощряется в тех видах, в которых отвечает классовым интересам и прихотям феодальных властителей, претендовавших на роль покровителей наук и искусств.

Узбекская музыка после присоединения Средней Азии к России (конец XIX в.— начало XX в.)

Начало и развитие связей Средней Азии с Россией

Установление довольно прочных экономических и политических связей среднеазиатских ханств с Русским государством относится к XVI и XVII вв. При посылке дипломатических актов в числе хивинских и бухарских даров нередко имелись «тулумба́сы» или литавры с металлическим кор-

пусом, богато украшенные орнаментом. Венгерский путешественник Вамбери, прошедший пешком всю Среднюю Азию по видом дервиша в начале 60-х гг. XIX в., отмечает широкое распространение русских товаров в Бухаре: «Нет ни одного дома, ни одной палатки в Средней Азии, где не встретилось бы какого-нибудь русского изделия». Но и при этих условиях среднеазиатские ханства жили изолированно от остального мира и находились в состоянии культурной замкнутости при господстве в них феодально-патриархальных отношений.

Присоединение Средней Азии к России и заключение в 1868 г. мирного договора с Бухарой имело прогрессивное значение для узбеков и других народов Средней Азии, получивших теперь возможность приобщения к передовой культуре русского народа и к его революционной борьбе. Возникновение на территории Узбекистана крупного административного центра Ташкента сыграло огромную роль в развитии культуры народов Средней Азии. Этому способствовала и организация представителями русской интеллигенции научно-исследовательской работы в области истории и этнографии народов Средней Азии, географических открытий, геологических исследований и т. п.

Узбекская музыкальная культура этого периода

Прочно сложившийся за много веков своего существования музыкальный быт узбеков во всех описанных ранее видах составлял основу музыкальной жизни Узбекистана в этот период. Имеется большое количество литературных свидетельств любви узбеков к музыке и широкого распространения ее как в повседневном быту, так и на народных праздниках.

Особенно пышно отмечался «ноуру́з» — праздник весеннего нового года, сопровождавшийся устройством в более крупных городах Узбекистана «саи́ля»— народного гулянья, продолжавшегося иногда несколько дней. Средства для устройства празднества в городах Бухары брались местными беками-правителями у населения. Бек, как об этом сообщает один из исследователей, назначал каждому амлякдо́ру (сборщику податей) определенное количество рису, баранов, которые он должен представить: последний в свою очередь собирал все это с излишком с населения.

Во время саиля вечером устраивались карнавальные шествия с музыкой и иллюминацией улиц, по которым шла процессия. В одном из описаний такого карнавала с факелами и фонарями, устроенного в пригороде Бухары, указывается, что в нем принимали участие лодки «с балдахином, обтянутые кумачом и увешанные фонариками с зеркальными рефлекторами». В этих лодках как будто бы сидели мальчики, но на самом деле лодки были «приделаны у пояса» мальчиков, которые их носили. За проплывавшими в танце лодками следовали: «слон, гигантская фантастическая рыба», затем «две громадные змеи, сделанные из кисеи, натянутой на проволочные кольца: в каждом кольце — свеча, так что змея освещена, как фонарь: от каждого кольца идет палка, которую несет человек. Змеи как бы плавают в воздухе». В центре шествия несли фигуры «великанов саженн в три ростом, с головами из папье-маше». Внутренний механизм позволял этим фигурам, изображающим Рустама и других героев древнего эпоса, чьи деяния описаны в «Шахнамэ», двигать руками и поворачивать голову. Шествие замыкалось «кавалькадой деревянных лошадок», привязанных к поясам «маскараба́зов», или скоморохов, изображавших всадников и имевших в руках копья, а за спиною щиты. Вся процессия двигалась под неумолкаемое звучание духовых инструментов и бубнов и под унисонное исполнение песен. В картине этого карнавального шествия нельзя не видеть сохранения древнейших форм местных народных праздников.

Делая из политических соображений уступку местным традициям, представители царской власти не чинили препятствий узбекскому населению в организации их национальных празднеств в крупных административных центрах Узбекистана, как Ташкент, Самарканд и другие города. Но они требовали участия узбеков и в официальных праздниках, устраивавшихся в так называемые «царские дни», т. е. в дни рождений и именин членов царской семьи. В главной части городских садов играли русские военные оркестры, а в специально отведенных местах — узбекские духовые ансамбли, вносившие своеобразный экзотический колорит в общий характер празднества.

Узбекская песенная традиция обогащалась в этот период новым содержанием, связанным с новыми условиями жиз-

ни народа. Для узбеков открывалась возможность знакомства с русской народной песней и с произведениями русской и западноевропейской музыки, прежде всего, благодаря русским военным оркестрам, игравшим в общественных местах. Появлялись песни на тексты узбекских поэтов, боровшихся против закостенелых форм старого быта, за развитие культуры узбекского народа, за внедрение передовых идей, навеянных знакомством с русской просветительской демократической мыслью. Этими поэтами были: Мукими́ (1851—1903) и Фурка́т (1858—1909).

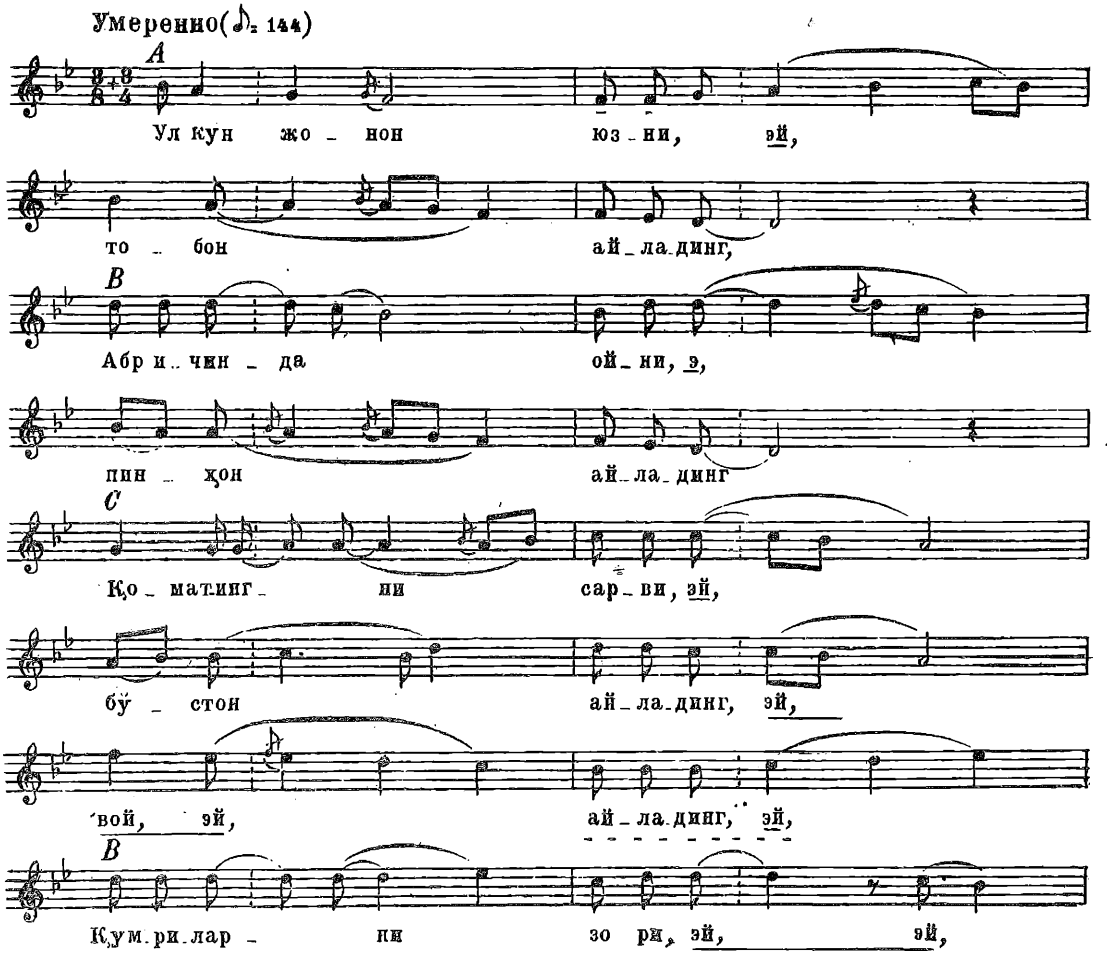
Мукими — один из популярнейших узбекских поэтов, на чьи тексты сложено много узбекских песен в жанре ашула. Выдающийся по своему дарованию лирик, он одновременно был сатириком и обличал уродливые условия старого быта, лихоимцев-чиновников, алчных купцов и баев, невежественных и лживых мулл. Одним из образцов песен на его лирические стихи может служить «Ферганская мелодия» — «Фаргонача́» с текстом, сочиненным в поэтической форме мурабба (четверостишия) в оригинальном ритме $^3/_8+^3/_4$ и с гибкой мелодикой плавного склада:

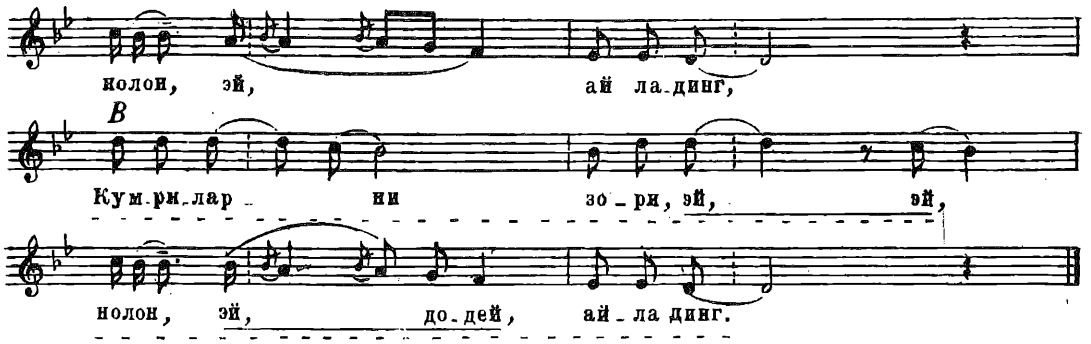
42

ФАРГОНАЧА

ФЕРГАНСКАЯ МЕЛОДИЯ

„Узбекские народные песни",
т. II, стр. 48





Ул кун жонон юзни тобон айладинг,
Абр ичинда ойни пинҳон айладинг
Қоматингни ёрви бўстон айладинг,
Қумриларни зори нолон айладинг.

Э, золими бедодигар ситамгар,
Қилмас токайгача фарёдим асар,
Беморингдан олмай кетиб бир хабар,
Қилмас ишни ҳеч бир инсон айладинг.

Йўқ ўзингдек ҳеч бир жаллоди қотил,
Ташлаб чиқиб нозик белларга қокил,
Боқмай ўтиб ошноларга тағофил,
Бегонага лутфи-иҳсон айладинг.

Маошимдур ҳижронидан заҳру ғам,
Ортиқчадир боз устига бу алам,
Рақиблардан на иш кўрдим шул оқшом,
Васлинг ҳарамига меҳмон айладинг.

Рухсорингдин қат-қат лола доғ ичра,
Капки шайдо ором айлаб тоғ ичра,
Жилва билан тавусларинг боғ ичра,
Рафторингга маҳви ҳайрон айладинг.

Ишқинг билан ишим оҳу-фиғонлар,
Хасратингда рангим бўлди самонлар,
Мукимийга бериб аҳду паймонлар
Охир ваъдаларни ёлғон айладинг.

Когда любимая открыла своё лицо,
Месяц от смущения спрятался за тучи.
Когда она прошла по саду, стройная как кипарис,
Горлинки в страдании застонали.

О, несправедливая, жестокая обидчица,
До каких пор ты будешь глуха к моим стонам?
Уходя, ты не справилась о моей болезни,
Ты поступила так, как этого не сделал бы ни
один человек.
Нет другого такого жестокого палача, как ты.
С косичками, спускающимися на твою талию,
Ты прошла мимо меня, не взглянув на своего друга,
А с чужим была добра и любезна.

Моя пища — яд горечи от тоски по тебе,
Боль от неё чрезмерна
Сколько я претерпел в тот вечер от своих соперников,
Когда ты приняла их в запретные для меня покои
твоей близости.
Увидя твои щёчки, цветки тюльпана получили раны,[1]
И куропатки скрылись от смущения в горы.
Ты пленила павлинов в саду
Своей грациозной походкой.

От любви к тебе я вздыхаю и стенаю,
От тоски по тебе я пожелтел как солома
Ты дала столько обещаний Мукими,—
И всё же его жестоко обманула.

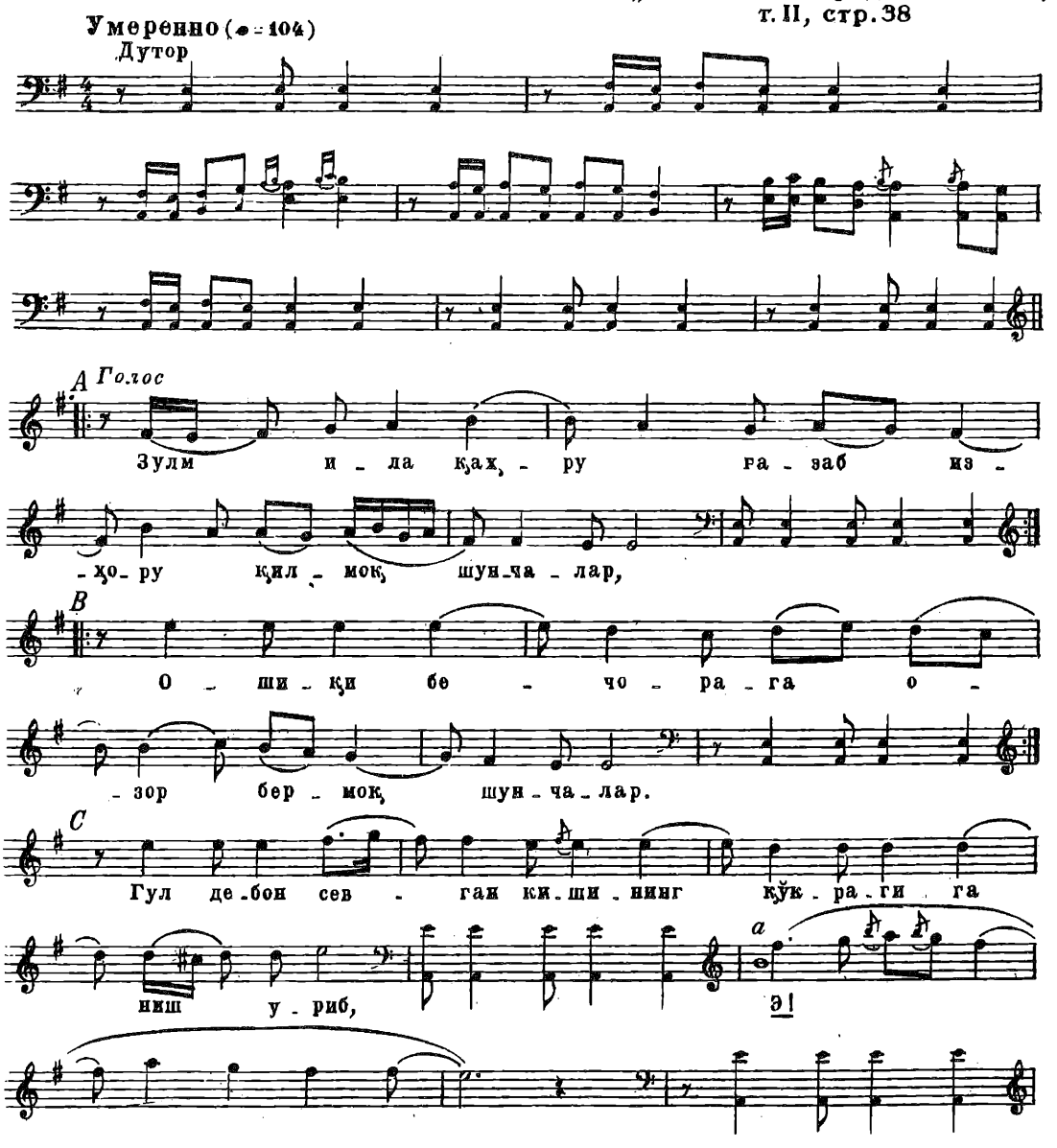
[1] Точки внутри цветка тюльпана.

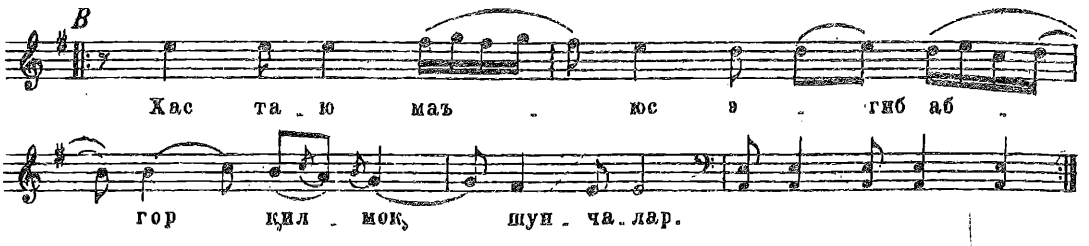
Если в только что приведенной песне Мукими не выходит за рамки лирических образов и чувств, то в следующей своей газеле «Шунчалáр!» — «Довольно!» он поднимается до пафоса горячего протеста против игры этими чувствами и преклонения перед богатством, что отражено во взволнованной синкопированной мелодии, сложенной на текст газелы:

48

ШУНЧАЛАР!
ДОВОЛЬНО!

„Узбекские народные песни", т. II, стр. 38





Зулм ила қаҳру ғазаб изҳор қилмоқ шунчалар,
Ошиқи бечорага озор бермоқ шунчалар.

Гул дебон севган кишининг кўкрагига ниш уриб,
Хастаю маъюс этиб, абгор қилмоқ шунчалар.

Тўтию ширин сухан аъёрларнинг базмида,
Бизга келганда гапирмай, зор қилмоқ шунчалар.

Сизга ким айди муҳаббат аҳлини қил ихтисоб,
Қўрқитиб ўз айбига иқрор қилмоқ шунчалар.

Келса олдингизга бой сурат ёкаси тугмалик,
Иззат ила шод миннатдор қилмоқ шунчалар.

Гарчи келса эски тўн биздек дуогўйи факир,
Камбагалнинг эски сидан ор қилмоқ шунчалар.

Хар балойи жабр келса ёнмагай харгиз Муқим,
Ошиқ аҳлини урубон хор қилмоқ шунчалар!

Злобы, гнева и мучений – довольно,
Обижать бедного влюблённого – довольно!

Хватит пронзать грудь любящего, лелеющего тебя как цветок,
Приводить его в отчаянье, мучить и делать больным
– довольно!

На пирах у других быть красноречивым попугаем
И не разговаривать со мною и огорчать меня – довольно!

Кто вам сказал, что вы можете судить влюблённых?
Запугивая, заставлять их признавать себя виновными довольно!

Когда к вам приходит богатый по виду, с пуговицами
на воротнике,
Выказывать ему радость и любезность – довольно!

Когда же приходит в старом халате такой бедный
поклонник, как я,
Отыдить его за его скромную одежду—довольно!

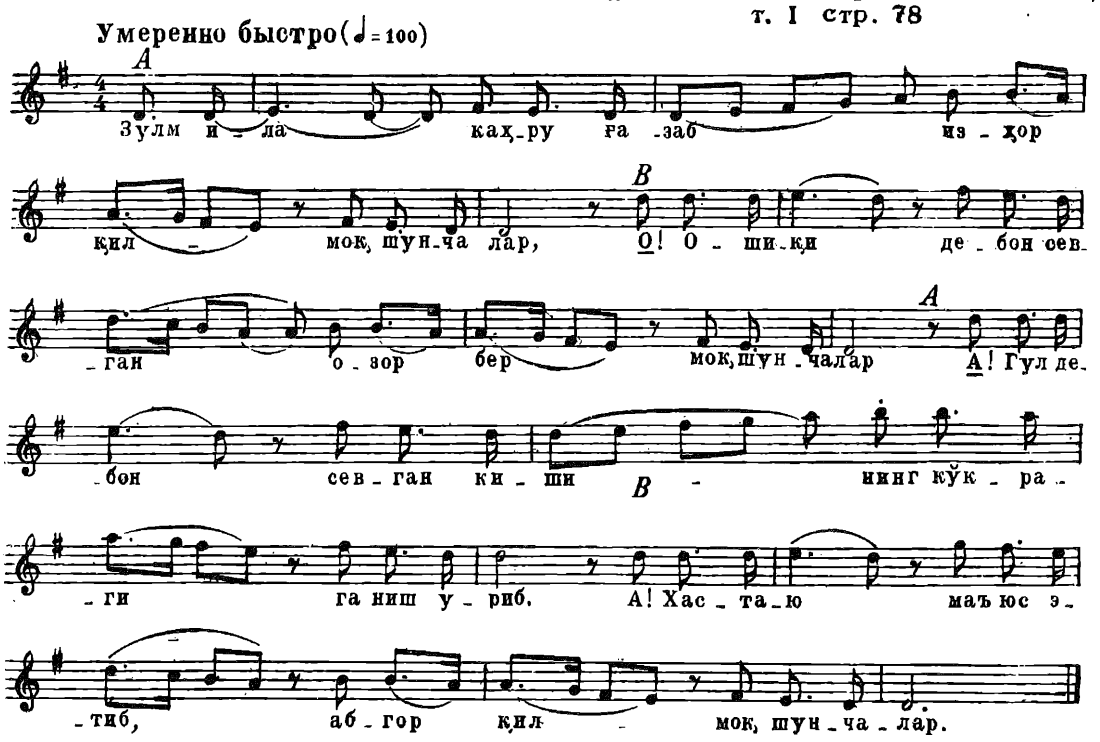
Сколько бы ты не обижала его, Мукими не отойдёт от тебя.
Унижать его и наносить ему, влюблённому в тебя, удары
—довольно!

Этот же текст Мукими исполняется и с другой мелодией, носящей название «Андиджо́н самосы́» — «Андижанская мелодия», в своем импульсивном складе как бы объединенной единым порывом чувства, чему способствует перенесение напева первой строчки текста на октаву вверх при его повторении:

44

АНДИЖОН САМОСИ
АНДИЖАНСКАЯ МЕЛОДИЯ

„Узбекские народные песни", т. I стр. 78



В советскую эпоху текст этого стихотворения Мукими исполняется в новой редакции, содержащей горячий протест против угнетения узбекской женщины.

Фуркат был современником и другом Мукими и, как и он, тонким лирическим поэтом. Он горячо обличал в своих стихах косность, невежество и страст-

но ратовал за приобщение узбекского народа к передовой русской культуре:

О юноши! Затмил преданья прошлых лет
Российской мудрости неоценимый свет.
Изобретениям науки нет числа,
Нам их великая Россия принесла.
Достигнешь цели ты, наукой овладев,
Осуществишь мечты, наукой овладев.
Осведомленным стань во всех науках, друг,
И каждая из них понадобится вдруг.
Когда же станешь ты и светел, и богат,
Припомни, что во тьме жил на земле Фуркат.

Творчество обоих поэтов, получившее широкое отражение в узбекской музыке, подготовило появление первого узбекского революционного поэта — Хамзы Хаки́м-заде́ Ниязи́, о котором будет сказано позднее.

Изучение узбекской музыки

Начало изучения узбекского народного музыкального творчества относится к 70-м годам XIX в. и связано с именем Августа Эйхгорна, квалифицированного скрипача, оркестранта Большого театра в Москве, приехавшего в Ташкент в качестве военного капельмейстера. Будучи также автором пьес в популярных жанрах, Эйхгорн провел большую работу по записи музыки казахов, узбеков и других народов Средней Азии и оставил, помимо значительного количества записей народных мелодий, специальный очерк об узбекской народной музыке. Особое внимание Эйхгорн уделил также изучению музыкальных инструментов народов Средней Азии: им были собраны две коллекции этих инструментов, из которых первая фигурировала в 1872 году на Политехнической выставке в Москве, откуда была отправлена на Международную выставку в Вену. Вторая же демонстрировалась в 1885 году в Петербурге и находится сейчас в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве.

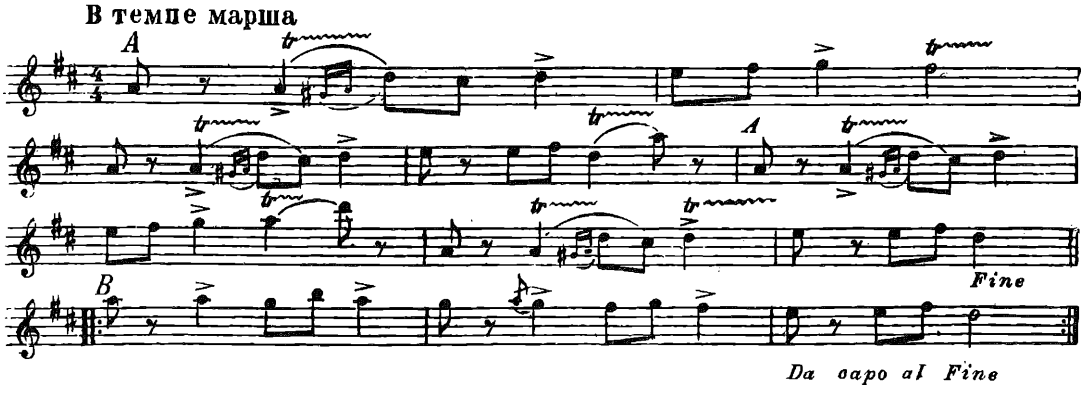
Эйхгорн проявил большую пытливость в постановке теоретических, акустических и исторических проблем, связанных с изучением музыки узбеков и других народов Средней Азии. Ранее уже была дана его запись узбекской танцевальной мелодии (№ 30). Можно привести еще несколько записанных им мелодий. Одна из них — бухарский торжественный военный марш «Сарбозча́», или «Марш сарбазов»:

45

САРБОЗЧА

САРБАЗСКИЙ МАРШ

Зап. А. Эйхгорн

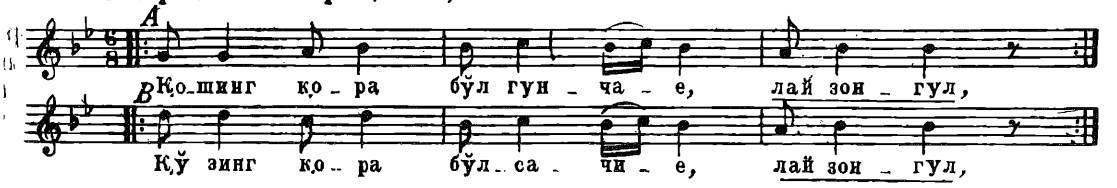


Другая — самая ранняя запись узбекской песни «Ляйзонгу́ль» — «Трепещущий цветок», имевшей целый ряд вариантов, что свидетельствует о прочности узбекской песенной традиции:

46

ЛАЙЗОНГУЛ
ТРЕПЕЩУЩИЙ ЦВЕТОК

Умеренно быстро (♩= 116) Зап. А. Эйхгорна



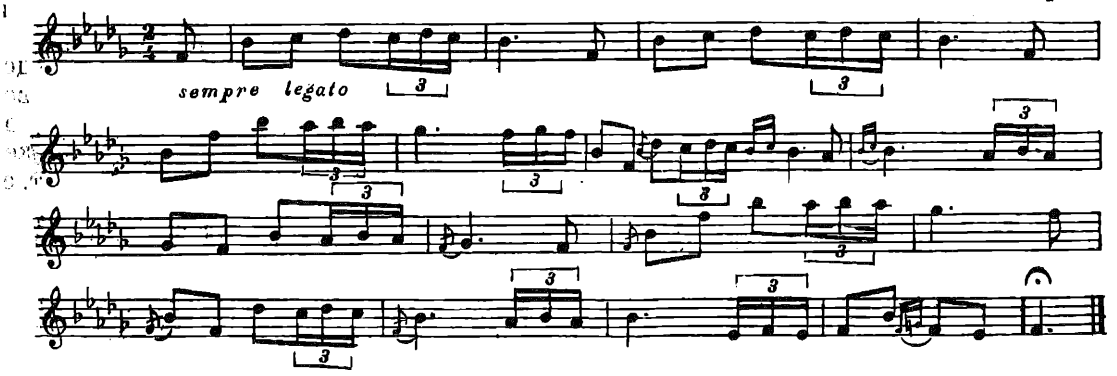
Вместо твоих черных бровей
Лучше б были черными твои глаза.

Третья — это мелодия для сурная, отличающаяся несимметричной структурой и большой внутренней цельностью:

47

МЕЛОДИЯ ДЛЯ СУРНАЯ

Оживлённо Зап. А. Эйхгорна

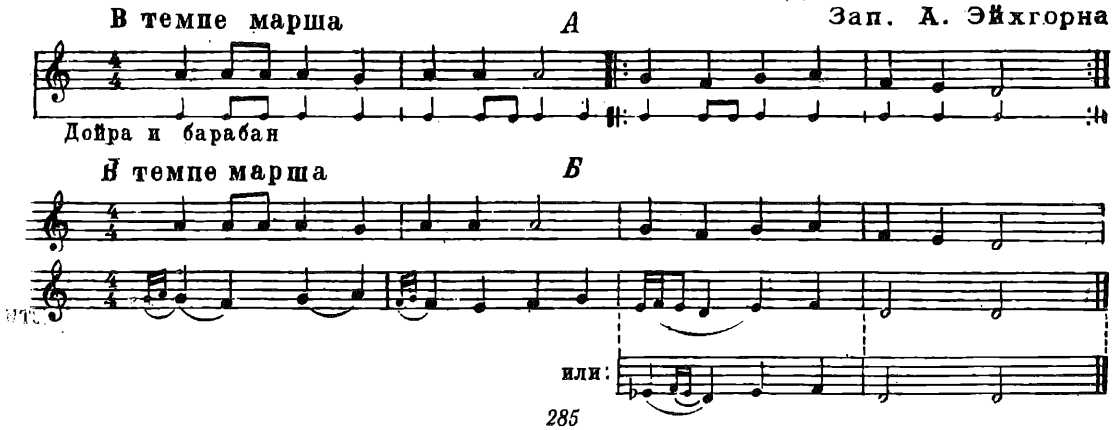


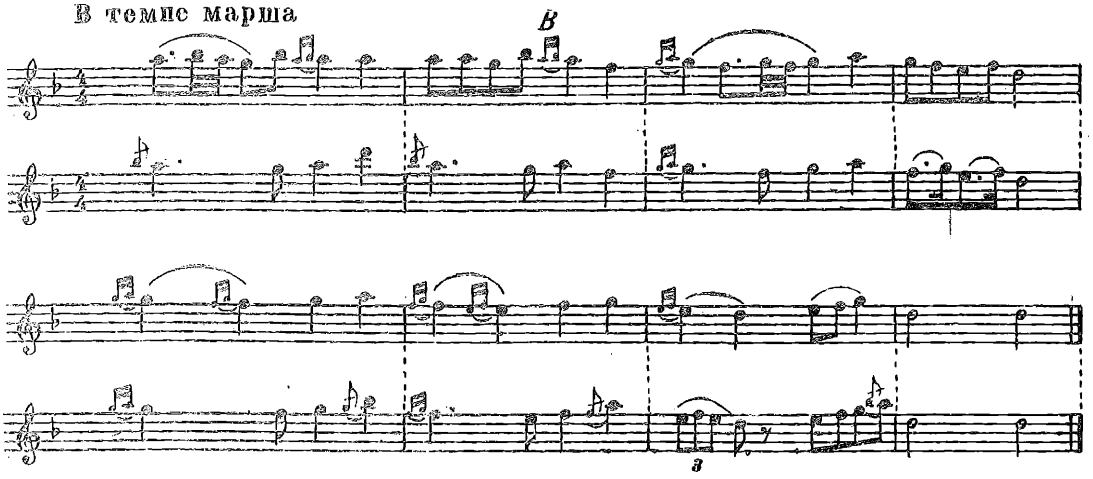
Необходимо отметить также запись Эйхгорном трех вариантов популярной узбекской мелодии, которая в Бухаре и других городах Узбекистана использовалась и для лирической песни и для карбазского марша. Она, кроме того, имела широчайшее распространение не только в Средней и Передней Азии, но и в Закавказье, откуда и стала известной Глинке, использовавшему ее для «Персидского хора» в опере «Руслан и Людмила»:

48

ПОПУЛЯРНАЯ УЗБЕКСКАЯ МЕЛОДИЯ

В темпе марша А Зап. А. Эйхгорна





Интересно отметить, что в народной традиции эта мелодия носила также название марша Искандéр-хана, т. е. марша Александра Македонского.

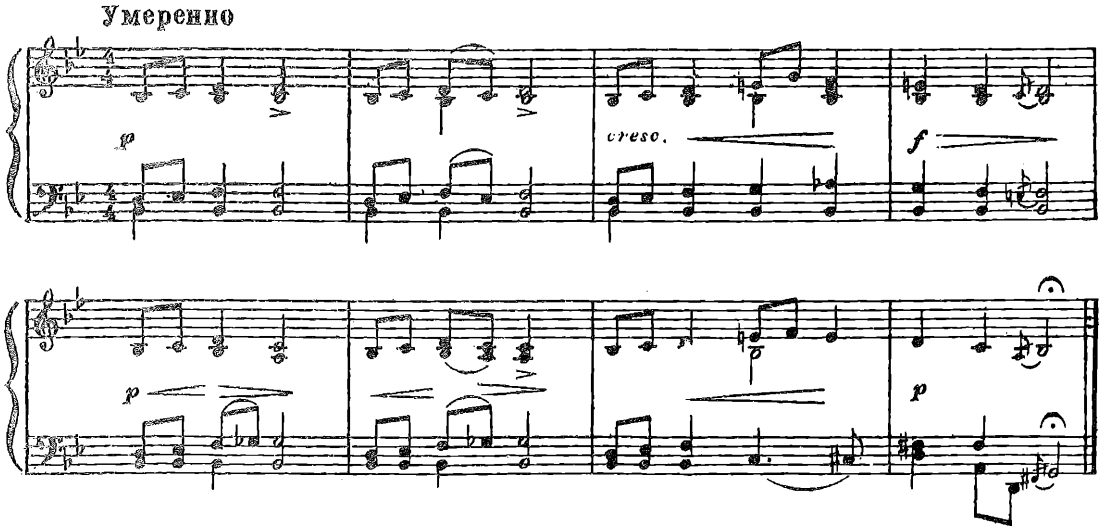
Эйхгорн был первым гармонизатором узбекских мелодий. Образцом его гармонического стиля является обработка мелодии лирической узбекской песни «Мискúн» — «Бедняк»:

48

МИСКИН

БЕДНЯК

Зап. А. Эйхгорна



Впервые три узбекские мелодии были опубликованы И. Добровольским в издававшемся в 1816—1818 годах в Астрахани «Азиатском музыкальном журнале».

Первой узбекской народной мелодией, исполненной на большой эстраде в концертной обработке, была песня «Карайберсáм куринмайды́» со следующим содержанием:

Устремляю я напрасно
На дорогу взгляды:
Нет седла, одна нагайка
У меня осталась.

Нет седла, там, где подпруга,
Лишь одна нагайка:
Не седла мне жаль, а милой,
Что ушла далеко.

Песня эта была первоначально опубликована в 1889 году Р. А. Пфенигом в журнале «Этнографическое обозрение» и затем обработана для голоса с сопровождением оркестра Н. С. Кленовским, включившим ее в 1893 году в программу своего этнографического концерта в Москве и опубликовавшим ее в следующем году в «Сборнике народных песен (этнографический концерт) русских и других народностей», выдержавшем пять изданий. Песня «Карайберсам куринмайды» также является еще одним вариантом мелодии, которая положена в основу «Персидского хора» Глинки. Обработана она Кленовским в том ориентальном стиле, в котором композиторы русской школы трактовали мелодии кавказских народов, т. е. с применением интервала увеличенной секунды, что совершенно не соответствует характеру узбекской музыки.

Записи узбекских мелодий производил и живший в Ташкенте военный капельмейстер Ф. В. Лейсек. Материалы этих записей были использованы им для сочинения «Азиатского попурри» из узбекских, казахских, татарских и башкирских песен для духового оркестра. Это попурри многократно исполнялось на Туркестанской выставке в Ташкенте в 1890 году. Не отличаясь художественными достоинствами, попурри Лейсека сыграло большую роль в сближении музыкальных культур народов Средней Азии, поскольку эстрада, на которой оно исполнялось, как об этом сообщалось в газете «Туркестанские ведомости», была постоянно окружена толпою русских, узбеков и татар.

Крупнейшая роль в деле записи произведений узбекской народной и народно-профессиональной музыки и изучения музыкального фольклора в два первых десятилетия после Великой Октябрьской социалистической революции принадлежит В. А. Успенскому (1879—1949). В 1924 году он опубликовал первые записи бухарского «Шашмакома». Ему мы обязаны открытием «хорезмской нотации». Им был записан также ряд ташкентских макомов, узбекских народных песен и других памятников народного музыкального творчества. Успенский был высококвалифицированным музыкантом, воспитанником Петербургской консерватории. Он сыграл значительную роль в истории развития узбекской советской музыкальной культуры как композитор, этнограф, педагог и музыкально-общественный деятель.

Музыкальная жизнь Ташкента

Будучи крупнейшим административным центром Средней Азии, Ташкент в русской части своего населения имел большую прослойку военной и чиновничьей интеллигенции. В ее среде, начиная уже с первых лет присоединения Узбекистана к России, получила развитие музыкальная жизнь. Устраивались любительские концерты, по большей части с благотворительной целью, при участии местных исполнителей. Силами любителей организовывались и постановки популярных опер и оперетт. Существовали небольшие камерные ансамбли. Все это привело к учреждению в 1884 году в Ташкенте музыкального общества, которое в 90-х годах насчитывало в своем составе до 500 членов: среди них было свыше 80 певцов — солистов и участников хора. При обществе был организован любительский офицерский симфонический оркестр.

После проведения в 1888 году Закаспийской железной дороги сначала до Самарканда, а через 10 лет до Ташкента сообщение с центральной Россией облегчилось. Следствием этого было начало гастролей в Ташкенте и в других городах Средней Азии как отдельных артистов, так и целых оперных и опереточных трупп.

В 1889 г. в Ташкент приезжала капелла Агренева-Славянского. В 1891 г. свое среднеазиатское турне с заездом в Бухару совершила французская опереточная труппа Лассаля. В 1894 и в 1898 гг. в Ташкенте состоялись гастроли Тифлисской оперы. В 1895 и в 1899 гг. в Ташкенте давали спектакли украинские музыкально-драматические труппы. Среди отдельных исполнителей, посетивших Ташкент, можно упомянуть 14-летнего

пианиста Костю Думчева (в 1895 г.) и «короля флейтистов» чеха Адольфа Тершака, объездившего все главные страны мира от Южной и Северной Америки до Австралии, Китая и Японии. За свои выступления в Бухаре он был награжден бухарским эмиром золотой звездой. В 1902 г. в Ташкент приезжала известная певица Альма Фострем и в 1903 г.— пианистка Ядвига Залесская. К началу XX в. Ташкент становится одним из крупных музыкальных городов Российской империи. Развивается здесь и музыкально-творческая деятельность. В 70—80-х гг. прошлого столетия Эйхгорн выпускает ряд своих танцевальных и салонных пьес на среднеазиатскую тематику: польку «Ташкентка», вальс «В туркестанской широкой степи», пьесу «Лунная ночь на самаркандских развалинах» и другие. Лейсек проявляет исключительную плодовитость в сочинении на всякие случаи военных маршей. Наиболее значительное явление в области музыкального творчества, связанное с Ташкентом,— это композиторская работа Г. И. Гизлера. Врач по своей основной специальности, он был учеником В. Н. Пасхалова (1841—1885), автора популярных в свое время романсов. Из произведений Гизлера в Ташкенте были исполнены в 1905 г. кантата «Песнь о вещем Олеге» и в 1906 г. оперетта «Бертольд Шварц», комический сюжет которой был связан с именем изобретателя пороха. Гизлером была написана также опера «Психея», ряд романсов и другие произведения.

К числу крупных музыкально-общественных деятелей в Ташкенте принадлежали Ф. В. Лейсек и В. М. Михалек, виолончелист, бывший ранее капельмейстером императорских театров в Петербурге. Михалек развернул в 90-х гг. прошлого столетия в Ташкенте широкую организаторскую, дирижерскую и музыкально-педагогическую деятельность.

Развитие концертной жизни в Ташкенте оказало глубокое влияние на представителей передовой узбекской интеллигенции, знакомившихся с новой для них русской музыкой. Восхищение ею выражает в своем стихотворении «Рояль» поэт Фуркат:

Наслушался за это время я
Разнообразной музыки, друзья!

Но в русском я концерте был вчера,—
Вот где искусство, вот где мастера!

Признаюсь, я с собой не совладал,—
Слезам восторга вдруг я волю дал.

Так собственной души я не постиг,
Как душу композитора в тот миг.

Поэт не только выражает свой восторг от соприкосновения с новым для него и ярким миром музыкального творчества, но и мечтает о возможности для узбеков создания такой же по художественному значению и по силе воздействия музыки:

Но если бы этой музыки секрет
Хотя бы через двадцать-тридцать лет

Усвоить внукам нашим, ты б, Фуркат,
Считал себя утешенным стократ!

Мечты Фурката стали реальностью в нашу советскую эпоху.

Узбекская песня в предреволюционные годы

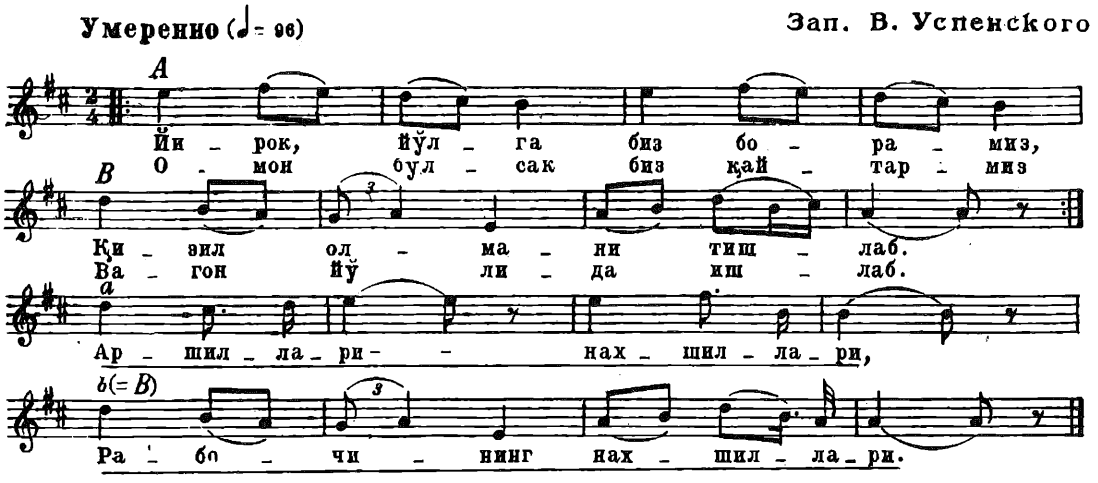
Возможности общения узбеков с русской демократической интеллигенцией и революционно настроенным русским пролетариатом сыграли решающую роль в активизации борьбы трудящихся с местными феодальными правителями и царскими чиновниками. Большое значение для революционной борьбы в Узбекистане имела организация, начиная с 1895 года, подпольных социал-демократических групп. Огромное влияние на революционное движение в Средней Азии оказала революция 1905—1907 годов, вызвавшая брожение в широких народных массах местного населения. Особенный размах приобрело народно-освободительное движение в 1916 году, во время первой империалистической войны, в связи с мобилизацией царским правительством местного населения на тыловые работы.

Из узбекских народно-песенных образцов этих лет можно привести две песни.

Первая из них — «Аршиллари-нахшиллари» возникла в 1914—1915 годах и пелась в Джарканте во время мобилизации узбекской молодежи в пограничном с Китаем районе якобы на строительство железной дороги. Образное содержание этой песни и употребление в ее тексте русских слов, как «вагон» и «рабочий», говорит о значительности трудовых связей русских рабочих с узбекским пролетариатом и трудовым дехканством. А маршевый ритмический склад, интонационная четкость и лаконичность отдельных фраз мелодии наводят на мысль о влиянии на ее музыкальный стиль русской революционной песни:

50

АРШИЛЛАРИ—НАХШИЛЛАРИ



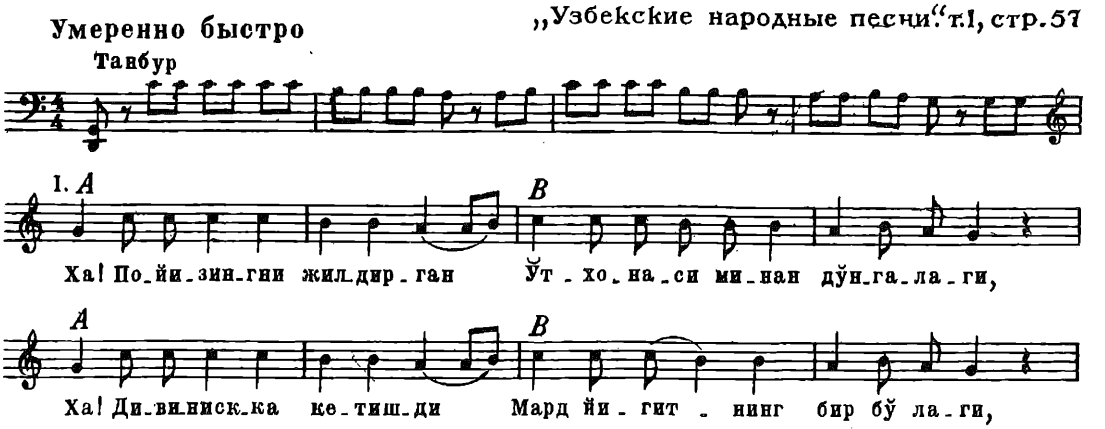
Мы идем в далекий путь,
Закусывая красное яблоко.
Если будем здоровы, то вернемся,
Поработав на железной дороге.

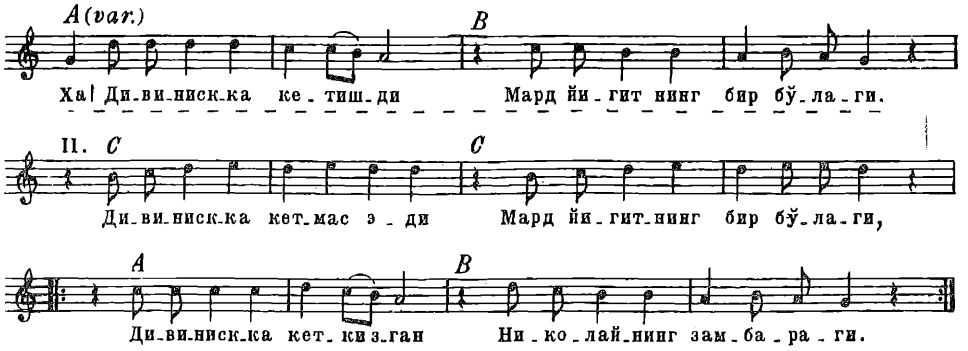
Припев

Вторая — «Мардыкарляр вакиасы» — «Песня мардыкаров» рассказывает о восстании узбеков в 1916 году, насильно, с помощью пушек, отправленных на тыловые работы и дающих клятву свергнуть с трона угнетателя народов царской России Николая II. «Песня мардыкаров» выражает готовность к решительным схваткам революционно настроенных масс узбекских трудящихся, в 1917 году активно участвовавших вместе с русскими рабочими под руководством большевистской партии в свержении царизма. Она отличается сурово-активной мелодикой и маршеобразным ритмом:

51

МАРДИКОРЛАР ВОҚИАСИ
ПЕСНЯ МАРДИКАРОВ





Пойизингни жилдирган
Ўтхонаси минан дўнгалаги,
Дивинискка кетишди
Мард йигитнинг бир бўлаги.

Привели поезд в движение
Его топка и поршни.
Поехала в Двинск
Одна часть смелых джигитов.

Дивинискка кетмас эди
Мард йигитнинг бир бўлаги,
Дивинискка кеткизган
Николайнинг замбараги.

Не поехала бы в Двинск
Часть молодцов-джигитов,
Её отправили в Двинск
Пушки Николая.

Ўттиздадан ряд қилиб
Николайнинг баракида турғизди,
Баракида уч кун сақлаб,
Қорнимизни очга қолдирди.

Построив по тридцати в ряд,
Вогнали нас в бараки Николая,
В бараках нас три дня
Продержали голодными.

Олиб чиқиб ўттиздадан
Қизил уйга қамади,
Рот-рот солдатни қўйиб,
Меҳнаткашларни сургизди.

Вызывая нас по тридцати,
Посадили в красные домики,[1]
Оставляя роты своих солдат,
Отправили нас-труженников.

Поездни ҳам юргизди,
Кампирларни „вой болай“ деб,
Йўлимизга ургизди.

Отправили наш поезд,
Вынудив старушек с воплями: „ой мой сынок!“
Преграждать нам путь.

„Дивинискка йўл бўлсин,
Қарағайзоринг кул бўлсин!
Йигитларни қийнаган
Николайнинг йўқ бўлсин!“

„Путь-дорога тебе в Двинск,
Да сгорели бы твои леса!
Да пусть сгинет Николай,
Угнетающий джигитов!“

Ўтхонасини қичқиртириб,
Истансага юргизди,
Кўк теракка етмасдан,
Соз дутаримни синдирди.

Поезд, дав гудок,-
Отошел от станции,
Мы не доехали ещё до родных тополей,
Как сломался мой звучный дутар.

1 Вагоны.

Ўттиз сутка йўл юрдик,
Сызрания баракига туширди
Кўкрагимни ёғлаб қўйиб,
Тўрт эллик нинасин киргизди.

Ехали тридцать суток
И доехали до Сызрани.
В мою истерзанную грудь
Воткнули острую иглу.[1]

Қорда қарағай кесганман,
Ҳеч ҳақимдан кечмайман,
Олиб ўтиб Адаска,
Иморатига қаратди,
Тиззамиздан қон суриб,
Ўз фойдасига яратди.

Зимой мы рубили высокие сосны,
Никогда мы не простим этого.
Перебросили нас в Одессу,
Погнали нас на стройку,
Высосав кровь из наших колен,
Создали здания для своих выгод.

Ўнг қўлингда бир қассоб,
Чўчқани сўяди беҳисоб,
Бизни тўққиз ой ишлатди
Николай деган қон жаллоб.

Направо от тебя мясник
Режет бесчисленное количество свиней.
Заставил нас работать девять месяцев
Кровопийца по имени Николай.

Истанцага чиққанда
Ҳар поизддан қолмайман,
Бизни ишлатган Николайни
Тахтидан оғдармай қўймайман!

Когда я доберусь до станции,
Не отстану ни от одного поезда.
Принудившего нас работать Николая,
Не свергнув с трона, не остановлюсь!

Хамза Хаким-заде Ниязи (1889—1929)

В непосредственной связи с передовым общественным и освободительным движением в Узбекистане развивалась прогрессивная просветительская и затем революционная деятельность Хамзы Хаким-заде Ниязи, верного сына трудового народа и несгибаемого борца за его права, основоположника узбекской национальной музыкальной культуры.

Хамза родился в 1889 г. в Коканде в семье табиба — узбекского врача. Отец хотел, чтобы сын получил духовное образование, и отдал его в 1905 г. в медресе (высшую духовную школу) в Коканде. Занятия в медресе не удовлетворяли Хамзу, и он большую часть времени тайком уделял чтению и изучению классиков узбекской литературы, современных ему передовых представителей узбекской поэзии, как Мукими и Фуркат, и произведений узбекского народного творчества. Особо важное влияние на формирование мировоззрения Хамзы оказали события революции 1905—1907 гг. В бытность в медресе Хамза начал писать стихи, продолжая обличительную линию творчества Мукими и Фурката.

Прогрессивные стремления Хамзы привели к глубокому конфликту с отцом, что вынудило его оставить родную семью и переехать в Наманган, где он в одном из стихотворений 1909 г. писал:

Всегда ведя себя хорошо, я все же для вас
оказался плохим,
Колючкой казались вам, мой отец и моя мать,
мои правдивые слова.

Отрекшись от родного сына, вы тем самым
поддержали врага,
Скитаюсь я, хотя и здравствуют мои родители.

В эти годы Хамза посвятил себя педагогической работе, полагая, что просвещение народа является главным условием его освобождения от нищеты и социального неравенства. В 1911 г. он организует в Намангане школу для бедняков и их детей, а в 1912 г. женится на русской девушке. Царские чиновники и муллы преследуют Хамзу. Школу его закрывают, а сам он оказывается вынужденным покинуть территорию Узбекистана. После двухлетних скитаний по Афганистану, Индии, Аравии и Турции, где Хамза всюду сталкивается с безрадостной жизнью трудового народа, он возвращается на родину.

Здесь Хамза снова открывает школы, снача-

[1] Сделали предохранительные прививки от болезней.

ла в Коканде (1914), а затем в Маргелане (1915), но продолжать это дело снова не дают ему узбекские реакционеры и царское чиновничество. Желая в наиболее впечатляющей форме довести до широких народных масс свои прогрессивные идеи, Хамза, впервые в истории узбекской культуры, приступает к сочинению драматических произведений, хотя никаких реальных возможностей для их постановки, за отсутствием узбекского театра, он не имеет. Его драмы «Бой ила хизматчи» — «Бай и батрак» и другие начинают ставиться силами артистов созданной им фронтовой агитационной «Передвижной драматической труппы».

Горячо встретив Февральскую революцию 1917 г., Хамза пытается основать в Коканде журнал «Кенгеш» — «Совет», закрытый временным буржуазным контрреволюционным правительством после выхода его первого номера. Протестуя против закрытия журнала, Хамза писал: «В противоположность временам старого правительства, когда на десятки газет был всего один цензор, мой 15-дневный журнал сразу же был взят под наблюдение четырех цензоров. ...Заставили замолкнуть мой язык, остановили мое перо».

В педагогической работе Хамза придавал огромное значение изучению узбекской народной песни. Поэтому, начиная с 1915 года, он издает ряд сборников песен, назвав первый из них «Национальные стихотворения для национальных песен». В нем он дает свои стихи к специально подобранным для них популярным узбекским мелодиям, отвечающим по своему складу и характеру этим текстам. Считая узбекские песни цветами народного творчества, своим остальным семи сборникам он дает в качестве их заглавий названия различных цветов. На обложке последнего сборника Хамза делает пометку о том, что его содержание составляют песни «о тяжелом положении рабочих-соотечественников».

В первых семи сборниках Хамзы имеется около сорока стихотворений, исполняемых, главным образом, на узбекские мелодии, а также кашгарские и татарские напевы, что свидетельствует о широте художественных и культурно-политических взглядов Хамзы. Начиная со второго сборника, Хамза, указывая название песенной мелодии, на которую должны петься его стихи, приводит также текст первой строфы с включением в него всех припевных слов, добавляемых при исполнении, а также указывает на граммофонную запись песни, если она имеется.

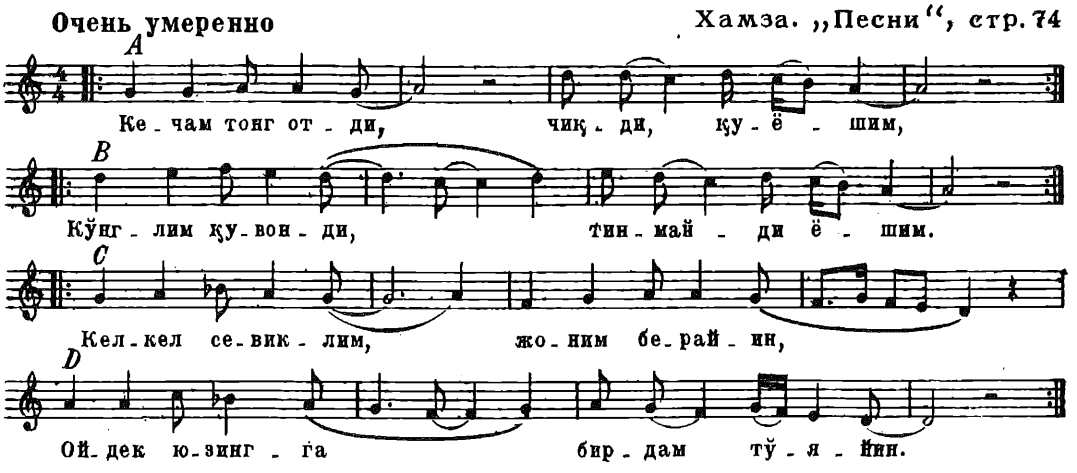
Хамза превосходно владел узбекскими народными инструментами—дутаром и танбуром. В 1928 году Н. Н. Мироновым от Хамзы был записан без текстов ряд мелодий узбекских народных песен. Позднейшие работы по восстановлению наследия Хамзы получили отражение в изданном в 1949 году в Ташкенте сборнике его песен «Кушикля́р». Приводим из него узбекскую народную песню «Отинбибиджо́н» в форме диалога — лапара:

52

ОТИНБИБИЖОН

Очень умеренно

Хамза. „Песни", стр. 74



Йигит: Кечам тонг отди, чиқди қуёшим,
Кўнглим қувонди, тинмайди ёшим.
Кел-кел севиклим, жоним берайин,
Ойдек юзингга бирдам тўяйин.

Киз: Салом алайкўм, Отинбибижон,
Ўйнаб келайин, эрта келибман.
Чиқди эсимдан, нон олганим йўқ,
Ҳар вақт сўрарман кеч қолганим йўқ.

Йигит: Эрта етирган тангримга қуллуқ,
Кетма севиклим, жоним тасаддуқ.
Кел-кел севиклим, жоним берайин,
Боғларда сенга гуллар терайин.

Юноша: Наступает рассвет, восходит солнце,
Душа ликует, не могу удержать слёз.
Приди, любимая, я твой душою,
Хочу хоть на миг видеть твоё лицо.

Девушка: Здравствуй, мой любимый!
Я пришла рано, могу погулять с тобой.
Забыла захватить с собой завтрак,
Всё боялась опоздать.

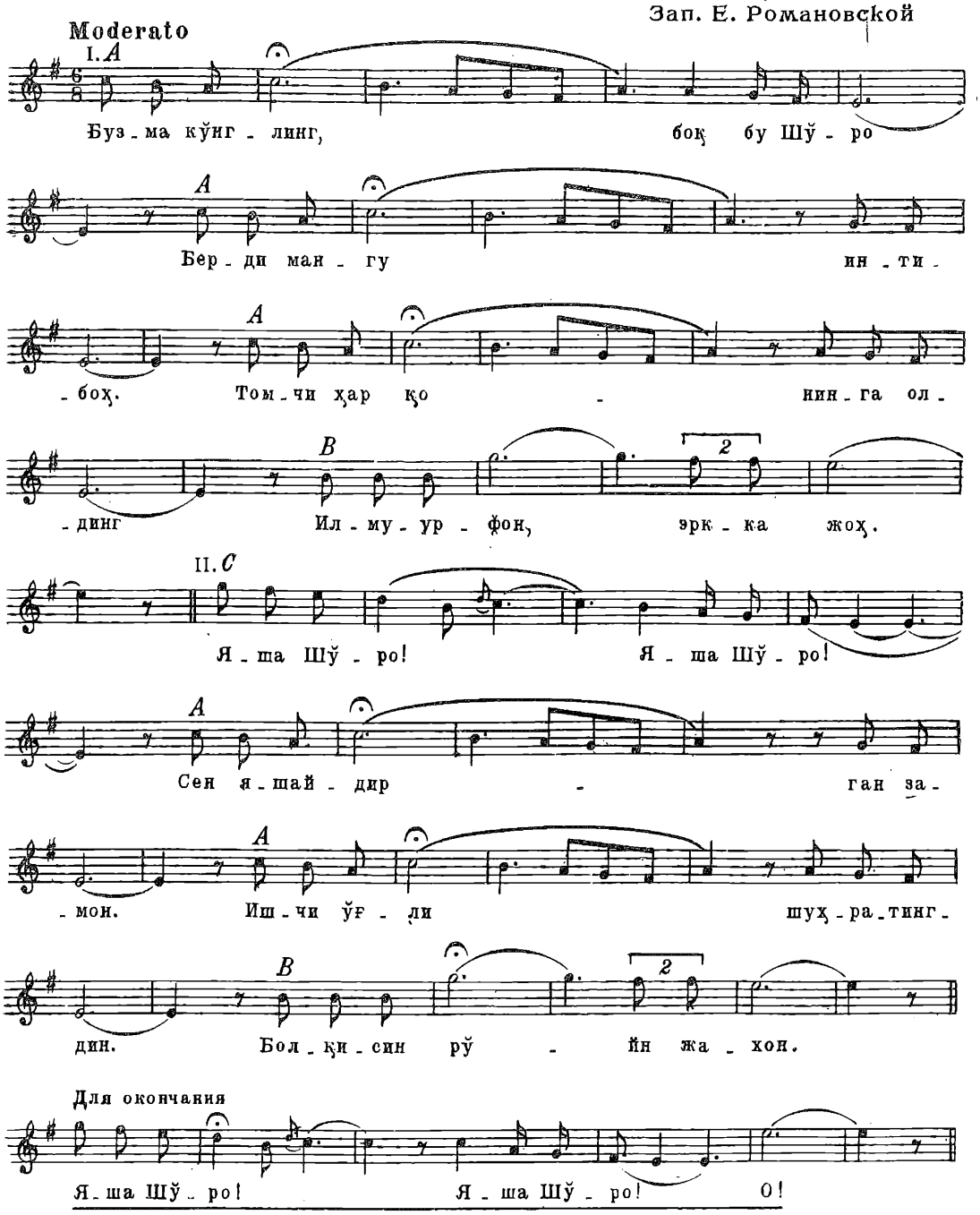
Юноша: Я восхищен, что встречаю тебя
Ранним утром.
Не уходи, дорогая,
Я соберу тебе роз из сада.

Составляя свои сборники, Хамза исходил из старой практики песенников-баязов, но преследовал при этом гораздо более серьезные цели — изучение народной песни; поэтому он, по сути дела, является первым узбеком — собирателем народного песенного творчества.

В восьмой сборник, изданный в 1919 году, входят революционные песни с сочиненными для них самим автором мелодиями, получившими широкое распространение в узбекском народе. Горячо приняв Октябрьскую революцию, Хамза отразил чувства поэта-революционера в своих произведениях, создав исторически новый жанр узбекских массовых революционных и советских песен. Из них особой популярностью пользуются до настоящего времени «Яша́ Шуро́!» — «Да здравствуют Советы!» и «Хой ишчиля́р!» — «Эй, рабочие!». Этим он внес щедрый вклад в развитие узбекской песни, обогатив ее в идейном, эмоциональном и мелодическом отношениях:

ЯША ШЎРО!
ДА ЗДРАВСТВУЮТ СОВЕТЫ!

Х. Хамэа. „Песни“, стр. 11
Зап. Е. Романовской



Бузма кўнглинг, боқ бу Шўро
Берди мангу интибоҳ.
Томчи ҳар қонингга олдинг
Илму-урфон, эркка жоҳ.

Яша Шўро! Яша Шўро!
Сен яшайдирган замон.
Ишчи ўғли шуҳратингдин
Болқисин рўйи жаҳон.

Чор ҳукумат вақтидаги
Қуллигингни ўйласанг,
Шодлигинг мангу туганмас,
Қанча ўйнаб, куйласанг.

Ишла, ишлов вақти келди,
Ётма ғофил бандалар!
Битсин энди эски турмуш,
Ул қулоқ у жандрлар.

Эски турмуш боғларин қўй!
Қарға-зоғлар қишласин.
Янги турмуш боғларида.
Ёш кунгиллар яшнасин!

Яша Шўро! Яша Шўро!

Не унывай! Гляди: Советы
Пробудили тебя.
За каждую пролитую тобой каплю крови
Ты получил свободу, просвещение, знание.

Да здравствуют Советы!
Это твоя эпоха.
Твоей славой, сын рабочего,
Пусть разнесётся по всему миру.

Когда вспомнишь как ты был
Рабом при царе,–
Безмерна будет теперь твоя радость,
Бесконечно будет веселье.

Трудись, настало время работы,
Беспечным сейчас быть нельзя.
Да сгинет старая жизнь
С его кулаками и жандармами.

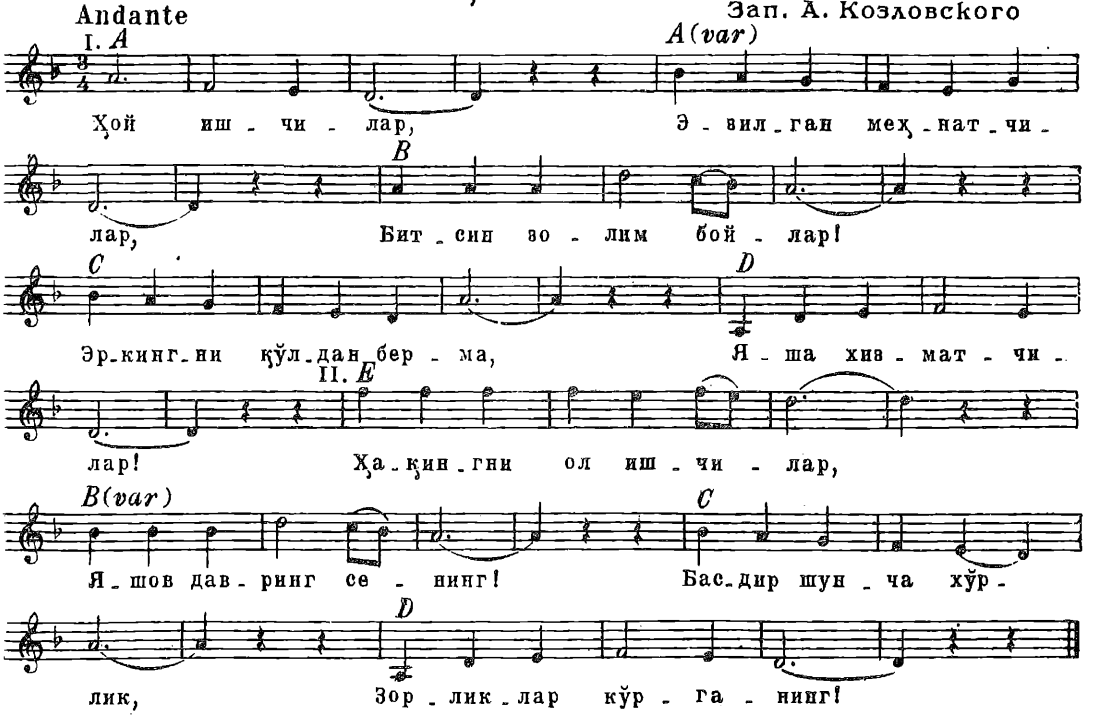
Пусть в садах старого быта
Теперь зимуют одни чёрные вороны.
А в садах новой жизни
Пусть ликуют молодые сердца.

Да здравствуют Советы!

54

ҲОЙ ИШЧИЛАР!
ЭЙ, РАБОЧИЕ!

Х. Хамза. „Песни“, стр. 19
Зап. А. Козловского



Ҳой ишчилар,
Эзилган меҳнатчилар,
Битсин золим бойлар!
Эркингни қўлдан берма,
Яша хизматчилар!

Эй, рабочие,
Угнетённые трудящиеся,
Долой угнетателей баев,
Не отдавайте свою свободу,
Да здравствуют трудящиеся!

Ҳақингни ол ишчилар,
Яшов давринг сенинг!
Басдир шунча хўрлик,
Зорликлар кўрганинг!

Берите свои права, рабочие,
Пришло ваше время,
Довольно прежних мук
И угнетения.

Бой бўлсин хизматчилар,
Эмасму бир инсон!
Ишчининг нега умри
Бойлар учун қурбон?!
Яша хизматчилар!

Пусть трудящиеся будут обеспеченными,
Не люди ли они!
Почему жизнь рабочего
Должна зависеть от богачей?
Да здравствуют трудящиеся!

Токайлар биз юрамиз,
Қўлу оёк боғли?!
Бир парча қотган нонга
Юрак, бағир доғли?!

До каких пор мы будем
Ходить скованными,
Жить с измученной душой
Из-за куска чёрствого хлеба?!

Бир сўзга бошимизда
Юз қамчи! Ишчилар!
Ёрилиб тинмасдан
Қора қон томчилар.
Яша хизматчилар!

За одно слово на нашу голову
Сыпалось сто плетей! Рабочие!
Из рассечённых ран
Лилась чёрная кровь.
Да здравствуют трудящиеся!

Битсин золим бойлар!
Эшон, мингбошилар!
Яшасин энди мангу,
Қора меҳнатчилар.

Долой угнетателей баев,
Ишанов, мингбашей! [1]
Да здравствуют навеки
Все трудящиеся!

Қуроллан мехнатчилар!
Бўлсин дунё сенинг,
Бас энди қуллик кўриб
Асрлар келганинг!
Яша хизматчилар!

Вооружайтесь, рабочие!
Пусть мир будет вашим.
Довольно вам терпеть
Вековое рабство!
Да здравствуют трудящиеся!

Начав свою деятельность как демократ-просветитель, Хамза Хаким-заде Ниязи вырастает в выдающегося революционного поэта, драматурга, композитора и агитатора-пропагандиста, отдавшего все свои силы на укрепление в Узбекистане Советской власти — власти трудящихся. В 1920 году он вступает в ряды Коммунистической партии, в 1926 году избирается депутатом на II Курултай (Съезд Советов) депутатов трудящихся Ферганской долины. В 1929 году,

[1] Мингбаши — военный офицерский чин.

приехав в село Шахимардáн (ныне Хамзаабáд) для очищения района от засевших там контрреволюционеров — кулаков и шейхов, — он был зверски убит руками врагов узбекского народа.

Талантливый поэт, драматург и композитор, защитник интересов трудящихся и пламенный борец за укрепление завоеваний и достижений Великой Октябрьской социалистической революции и молодой Советской власти, Хамза Хаким-заде Ниязи правильно понял пути дальнейшего развития узбекской культуры и музыки. По справедливости он должен считаться основоположником узбекского национального музыкального стиля, рождение которого произошло в огне революции, а его бурный рост и развитие были теснейшим образом связаны с успехами Советской власти как единственно справедливого государственного строя, обеспечивающего братским народам Советского Союза ничем не стесняемый рост их культуры и искусства, национального по форме и социалистического по содержанию.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Основой узбекской музыки является народная песня в ее ранних простейших по мелодическому и ритмическому складу, а также по структуре видах трудовых, производственно-обрядовых и бытовых песен, из которых произошли все другие виды узбекского музыкального творчества, вплоть до сложных и развитых форм народной профессиональной музыки устной традиции.

Высокого развития в Узбекистане достигает также эпическое творчество в формах героических и лирико-драматических сказаний — дастанов.

Почвой, на которой стали возможны выдающиеся художественные достижения узбекской музыкальной культуры, является издавна оседлый быт, богатая история и высокое развитие общей культуры узбекского народа, выдвинувшего из своей среды крупных ученых, философов, поэтов, музыкантов и музыковедов.

Большое значение для развития национальной музыкальной культуры приобретает возникновение на территории Узбекистана после его присоединения к России такого крупного административного и культурного центра, как Ташкент, с развертыванием в нем научной работы, культурных мероприятий, театральной и концертной жизни и с участием в этом передовых и квалифицированных деятелей русской культуры. Важную роль в этом сыграло пребывание в Ташкенте специалистов-музыкантов: исполнителей, дирижеров, композиторов и этнографов.

Следует особо отметить расцвет в узбекской песне народно-освободительной тематики в предреволюционный период и появление во время решающего подъема революционной борьбы народов царской России за социальное и национальное освобождение первого узбекского революционного поэта и композитора — Хамзы Хаким-заде Ниязи, вдохновенного певца Советов.

ЛИТЕРАТУРА

«Узбекские народные песни» (на узбекском языке), ч. 1 и 2. Ташкент, 1929.

В. Беляев. Формы узбекской музыки. «Советская музыка», 1935, № 7—8.

В. Беляев. Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.

В. Беляев. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М., 1931.

Я. Пеккер. Певец новой жизни (Хамза Хаким-заде Ниязи). «Советская музыка», 1949, № 11.

Я. Пеккер. В. А. Успенский. М., 1953.

Т. Вызго. Узбекская ССР. Серия «Музыкальная культура союзных республик». М., 1954.

«Антология узбекской поэзии». М., 1950.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . 3

Введение . . 5

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИРГИЗИИ

Развитие киргизской музыки в досоветский период 7
Сложение киргизской народности . 7

Общие основы развития киргизской музыкальной культуры 8

Киргизская народная песня 8
Жанры киргизской песни 8
Мелодика киргизских песен . . . 15
Основы ритмики киргизской песни . . 18
Формы киргизских народных песен . 19
Ладовая основа киргизской народной песни 21

Эпическое творчество киргизов 21

Киргизский эпос 21
Музыкальная структура сказов «Манаса» 22

Творчество киргизских акынов 24

Киргизские акыны 24
Творчество киргизских акынов 24

Киргизская инструментальная музыка . . 25

Киргизские народные музыкальные инструменты 25
Киргизская инструментальная музыка. 26

Киргизская музыка в последней четверти XIX в. и в первой четверти XX в. 34

Присоединение Киргизии к России . 34
Киргизское музыкальное искусство этого периода 34

Творчество киргизских акынов 35

Киргизские акыны 35
Тоголок Молдо (1860—1942) . . 35
Токтогул Сатылганов (1864—1933) 36
Творчество Токтогула 38

Инструментальное творчество . . . 40

Мураталы Куренкеев (1860—1949) 40
Токтомамбет Орозов (Карамолдо) 43

Эпос. Песенное творчество . 43

Эпическое творчество . . . 43
Развитие песенного творчества 43

Общие выводы 47

Литература. . 47

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСТАНА

Развитие казахской музыки в досоветский период 48
Сложение казахской народности . . 48

Общие основы развития казахской музыкальной культуры 49

Казахская народная песня 49

Жанры казахской народной песни . 49
Развитие стиховой ритмики в казахской народной песне 74
Ладовая основа казахской народной песни 76
Мелодика казахских песен . . . 76
Формы казахской народной песни. . 78
Казахские местные песенные стили . 79

Эпическое творчество казахов 79

Эпос казахов 79
Музыкальная основа казахского эпического сказа 81
Терме и жельдирме 82
Музыкальное оформление эпико-новеллистических сказаний 82

Казахская инструментальная музыка 85

Казахские народные музыкальные инструменты 85
Казахская инструментальная музыка . 86

Творчество казахских акынов . . 97

Казахские акыны и их творчество 97

Казахская музыка с XV в. до середины XVIII в. 98
Исторические условия 98
Казахская музыка этого периода 98
Казахская музыка с середины XVIII в. до начала XX в. 99
Присоединение Казахстана к России 99
Казахское музыкальное творчество с середины XVIII в. до конца XIX в. . . 99
Вокальное творчество 99
Махамбет Утемисов (1804—1846) . 100
Биржан Кожагулов (1825—1887) . . 102
Жаяу-Муса Байжанов (1835—1929) . 103
Инструментальное творчество . . . 106
Музыка для домбры 106
Музыка для кобыза 111
Музыка для сыбызгы 111
Казахская музыка в последней четверти XIX в. 111
Общественно-литературное движение в Казахстане во второй половине XIX в. 111
Абай Кунанбаев (1845—1904) . . 111
Песни Абая 112
Изучение казахского народного музыкального творчества 115
Первые обработки казахских народных песен 115
Казахское народное музыкальное творчество в предреволюционные годы . . . 116
Революционное движение в Казахстане 116
Джамбул Джабаев (1846—1945) . . 117
Песенное творчество начала XX в. . 118
Казахская революционная песня . . 123
Общие выводы 123
Литература . 124

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТУРКМЕНИИ

Развитие туркменской музыки в досоветский период 125
Формирование туркменской народности . 125
Общие основы развития туркменской музыкальной культуры 126
Туркменская народная песня 126
Жанры туркменской народной песни . 126
Мелодика туркменской песни . . . 135
Ладовая основа туркменской песни . 136
Ритмика туркменской народной песни 136
Стихотворная строфа в туркменских народных песнях 137
Формы туркменских народных песен . 137
Эпическое творчество туркмен 138
Туркменский эпос 138
Туркменское народное профессиональное вокальное творчество 139
Туркменское профессиональное стихосложение 139
Средства музыкального выражения в туркменских вокальных произведениях профессионального склада 140
Туркменская поэзия и музыка в XVIII в. 149
Махтум-Кули (1730—1782) . . . 149
Инструментальная музыка туркмен . 152
Туркменские музыкальные инструменты 152
Туркменская инструментальная музыка. 153
Мелодии для дилли-тюйдюка . . . 153
Пьесы для гыджака 154
Произведения для тюйдюка . . . 155
Произведения для дутара 157
Туркменская музыка в последней четверти XIX в. и в первой четверти XX в. . 164
Присоединение Туркмении к России . 164
Музыкальное искусство туркмен этого периода 164
Общие выводы 165
Литература . . 165

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТАДЖИКИСТАНА

Развитие таджикской музыки в досоветский период 166
Формирование таджикской народности 166
Общие основы развития таджикской музыкальной культуры 167
Таджикская народная песня 167
Жанры таджикской народной песни 167
Мелодика таджикской песни . . . 180
Ладовая основа таджикской песни . 183
Ритмика таджикской народной песни . 185
Стихотворная строфа в таджикской народной песне 187
Формы таджикской народной песни . 188
Таджикская инструментальная музыка. . 191
Таджикские народные музыкальные инструменты 191
Таджикская инструментальная музыка 193
Исторические связи между таджикской и узбекской музыкой 194
Ранний период развития таджикской музыки (до X в.) 194
Эпическое творчество таджиков . . . 194
Таджикский эпос 194
Структура таджикского эпического сказа 195
Эпико-новеллистические произведения. 196
Зарождение музыкального профессионализма 196
Музыка в городах предков таджиков 196
Таджикская музыка в X—XV вв. . . 197
Исторические условия этого периода . 197
Таджикское народное профессиональное музыкальное творчество 197
Профессиональное вокальное творчество 197
Таджикское профессиональное стихосложение 198
Средства музыкального выражения в профессиональном вокальном творчестве 198
Таджикская поэзия X—XV вв. и таджикское профессиональное вокальное творчество 202
Народное профессиональное инструментальное творчество 203
Сюитные формы таджикской народной профессиональной музыки 206

Маком и его строение 206
«Шашмаком» 224
Вокальные сюиты 224
Таджикское музыковедение 226
Теоретические труды 226
Исторические работы 226
Таджикская музыка с XVI в. до начала XX в. 227
Таджикская музыка в XVI—XIX вв. 227
Таджикская музыка после присоединения Средней Азии к России (конец XIX в. — начало XX в.) 228
Общие выводы 232
Литература . 233

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА

Развитие узбекской музыки в досоветский период 234
Формирование узбекской народности 234
Общие основы развития узбекской музыкальной культуры 235
Узбекская народная песня 235
Жанры узбекской народной песни . 235
Мелодика узбекских песен . . . 256
Ладовая основа узбекских песен . . 257
Ритмика узбекских песен 257
Стихотворная строфа в узбекской народной песне 258
Формы узбекской народной песни . 259
Узбекская инструментальная музыка . . 261
Узбекские народные музыкальные инструменты 261
Узбекская инструментальная музыка. 262
Эпическое творчество узбеков 265
Узбекский эпос 265
Ранний период развития узбекской музыки (до XV в.) 269
Развитие узбекской культуры . . . 269
Развитие музыкального искусства узбеков в этот период . 270
Узбекская музыка в XV в. 270
Развитие узбекской музыкальной культуры в XV в. 270
Узбекское народное профессиональное вокальное творчество 271
Музыкально-теоретические труды . . 276
Узбекская музыка с XVI в. до начала XX в. 277
Узбекская музыка в XVI—XIX вв. . 277
Узбекская музыка после присоединения Средней Азии к России (конец XIX в.— начало XX в.) 277
Начало и развитие связей Средней Азии с Россией 277
Узбекская музыкальная культура этого периода 278
Изучение узбекской музыки . . . 284
Музыкальная жизнь Ташкента . . 287
Узбекская песня в предреволюционные годы 288
Хамза Хаким-заде Ниязи (1889—1929) 291
Общие выводы 297
Литература 297

Беляев Виктор Михайлович

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ НАРОДОВ СССР

Вып. I

Редактор О. Соколова Техн. редактор Э. Готлиб

Художник А. Медведев

А 08168. Подписано к печати 31/VIII 1961 г. Форм. бум. 70×108¹/₁₆. Бум. л. 9,375. Уч.-изд. л. 29,14. Печ. л. 25,7. Тир. 3 000 экз. Заказ 1553

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза